León Rodríguez Zahar

doctrina
lenguaje
temas iconográficos

Arte Islámico, evocación del Paraiso

Presentación de Rafael López Guzmán

El Colegio de México

ARTE ISLÁMICO, EVOCACIÓN DEL PARAÍSO
Doctrina, lenguaje y temas iconográficos

León Rodríguez Zahar

EL COLEGIO DE MÉXICO

709.297
R6961a

Rodríguez Zahar, León
Arte islámico, evocación del paraíso : doctrina, lenguaje y temas iconográficos / León Rodríguez Zahar. - 1ª ed. -- México, D.F. : El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África, 2008.
447p. : il., fot. byn ; 22 cm.

ISBN 968-12-1333-5

1. Arte islámico. I.t.

Open access edition funded by the National Endowment for the Humanities/Andrew W. Mellon Foundation Humanities Open Book Program.

The text of this book is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License: https://creativecommons.org/licences/by-nc-nd/4.0/

Primera edición, 2008

D.R. © El Colegio de México, A.C.
Camino al Ajusco 20
Pedregal de Santa Teresa
10740 México, D. F.
www.colmex.mx

ISBN: 978-968-12-1333-6

Impreso en México

Agradecimientos

El autor expresa su agradecimiento a las siguientes personas que leyeron, comentaron e hicieron valiosas observaciones para guiar esta investigación. En primer término, al director de la misma, Dr. Rafael López Guzmán (catedrático de la Universidad de Granada), quien mantuvo un generoso y entusiasta compromiso con este proyecto a lo largo de su desarrollo en el marco del Programa de Historia del Arte de la UNAM.

Asimismo, agradece la asesoría, del Dr. Benjamín Preciado (director del Centro de Estudios de Asia y África, El Colegio de México) quien empeñó su mejor esfuerzo para hacer posible la publicación de este trabajo. También agradece, de esta manera muy especial, la asesoría, interés y estímulo de la maestra Helena Estrada (UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas). Igualmente, agradece los valiosos comentarios y sugerencias de la Dra. Elisa García Barragán (UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas), del Dr. José Antonio Terán (Instituto Nacional de Antropología e Historia), del Dr. Eduardo Báez Macías (UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas), así como del Dr. Manuel Ruiz Figueroa (El Colegio de México).

El autor extiende su reconocimiento al Prof. Oleg Grabar (profesor emérito, Universidad de Princeton), con quien ha mantenido una relación epistolar de varios años y cuyo peculiar estilo inquisitivo y provocador fue un estímulo constante. Asimismo, el autor hace un reconocimiento al Dr. José Miguel Puerta Vílchez (Universidad de Granada), cuya obra erudita ha facilitado el acceso a valiosas fuentes primarias del Islam medieval. Igualmente, deja constancia de su agradecimiento al Prof. Shiro Takahashi (Universidad de Tama, Japón), cuyo esfuerzo de catalogación fotográfica de las *muqarnas* en el mundo islámico ha sido una herramienta de gran utilidad.

El autor agradece también el generoso apoyo técnico brindado por la Lic. Laura Martín del Campo, la Sra. Velia Lupercio, el Lic. Emilio Balderas y la Sra. Rocío García.

ÍNDICE

Presentación 13
Nota sobre la transliteración 17
Advertencia sobre citas coránicas 18
Prefacio 19
Introducción 23
1. Planteamiento y preguntas fundamentales 23
2. Contenido de la obra 25
3. Problemas de interpretación del arte islámico 27
   3.1. La escuela "occidental" 28
   3.2. La escuela "islamófila" o "islamocentrista" 38
4. En busca de definiciones 42
5. Definiciones de trabajo y alcance de esta obra 44
6. Revisión crítica de las principales denominaciones que se han dado al arte del Islam 51
Ilustraciones 65

PRIMERA PARTE
Doctrina

Capítulo I
Dios y el arte 71
1. Concepciones griego-romanas, judías, cristianas e islámicas del arte figurativo 71
2. El origen del aniconismo semítico 76
3. Elementos de una doctrina sobre la representación: iconoclasia, idoloclasia y aniconismo en el Islam 83
4. Pintura y escultura 91
5. Percepción y concepción de la belleza en el arte islámico 94
   5.1. Un dios geométrico 100

5.2. Las cualidades estéticas de la Belleza divina: proporción, luz y figura 104
5.3. La proporción 106
5.4. La luz y el color 108
5.5. La figura 110
6. Desmistificar el arte islámico: místicos y artesanos 112
Ilustraciones 118

SEGUNDA PARTE
El lenguaje del arte islámico

CAPÍTULO II
Arabesco y caligrafía: ¿iconos sustitutos? **127**
1. El arabesco 127
1.1. ¿Qué es el arabesco? 127
1.2. Arabesco y decoración: función, forma e intención 132
2. El lugar de la caligrafía en el arte islámico 141
Ilustraciones 150

CAPÍTULO III
El concepto de arquitectura en el Islam y la imagen en la arquitectura **161**
1. La imagen en la arquitectura 161
2. Intención: lo sagrado y lo profano 162
3. El tabú asociado al arte de la arquitectura 166
3.1. Formas arquetípicas para la arquitectura islámica: ¿el Templo de Salomón y la Caaba? 171
3.2. La paradoja de la arquitectura monumental 176
4. Función: proyección del poder dinástico 177
5. Iconografía arquitectónica e iconografía en la arquitectura 181
6. Apéndice: artesanos-arquitectos 185
6.1. El lugar del arquitecto en la civilización islámica 185
6.2. La geometría constructiva 191
Ilustraciones 205

TERCERA PARTE
Temas iconográficos

CAPÍTULO IV
¿Monoiconismo islámico? La imagen del Paraíso en los jardines 211
1. La tradición judía 215
2. La tradición cristiana 217
3. La tradición árabe 218
4. La tradición persa 219
5. Los jardines-Paraíso islámicos: hacia una tipología 222
Ilustraciones 237

CAPÍTULO V
Imagen de la victoria del Islam: mezquitas de Jerusalén, Damasco, Córdoba, Constantinopla y Delhi 251
1. Imagen de la victoria del Islam 252
2. El concepto de mezquita 255
3. El Domo de la Roca: apropiación del espacio sagrado judío 259
   3.1. La apropiación de formas cristianas 260
   3.2. Justificación frente a la teología 263
   3.3. Adopción y adaptación estéticas 266
   3.4. La victoria 268
4. Antecedentes de la Mezquita de Damasco y apropiación del arte bizantino 270
   4.1. Justificación de la Mezquita de Damasco 273
   4.2. Apropiación de formas arquitectónicas 275
5. Iglesia de San Vicente, Mezquita de Córdoba: monumento a la victoria de los omeyas en España 281
6. Santa Sofía: segunda apropiación del arte bizantino 290
   6.1. La estética del conquistador 292
   6.2. La bizantinización del arte otomano 294
7. La Gran Mezquita de Delhi: monumento a la victoria y crisol del arte indo-islámico 299
   7.1. Antecedentes en el subcontinente 300
   7.2. La Gran Mezquita, Quwat al-Islam 302
   7.3. El minarete Qutb Minar 308
Ilustraciones 312

CAPÍTULO VI
¿Imagen de los cielos coránicos? Las cúpulas de *muqarnas* 331
1. La cúpula 331
2. *Muqarnas* o mocárabes, orígenes 333
3. El diseño de las *muqarnas* 338
4. El simbolismo de la cúpula en el arte islámico 345
5. Algunas interpretaciones sobre las cúpulas de *muqarnas* 350
6. Probable intención iconográfica 357
7. Estrellas, esferas y *muqarnas* 363
Ilustraciones y tabla 371

RECAPITULACIÓN Y CONCLUSIONES 389
Comentario final 401

BIBLIOGRAFÍA 405
Glosario 424
Índice analítico 433

PRESENTACIÓN

Hace años que conozco al doctor León Rodríguez Zahar. Su curiosidad intelectual y sus estudios sobre el arte islámico lo han llevado a cultivar proyectos que abarcan desde la conocida obra "el Palacio Azul" hasta su elaboración literaria, o el montaje de exposiciones tan interesantes como la centrada en la Taracea. Su actividad como diplomático lo llevó a conocer de primera mano países y monumentos del Próximo Oriente, extraños y lejanos para la mayor parte de nuestras sociedades. Es más, desde su altozano de Nueva York, en la actualidad, se convierte en testigo comprometido con soluciones que deben marcar el "diálogo entre civilizaciones".

De hecho, este libro tiene como uno de sus objetivos principales desarrollar las bases comunes, de carácter artístico, propias de las culturas musulmana, cristiana, judía; las cuales, pese a sus especificidades, tienen raíces comunes en la historia y que, como producciones del ser humano, merecen su estudio, comprensión y análisis de sus significados, incluso espirituales. Como director de este trabajo conozco bien sus contenidos y aportaciones, así como el proceso de investigación y la metodología utilizada, concluyendo en una obra de interés para la sociedad en general.

La propuesta de comprensión e interpretación del arte islámico no es una tarea fácil, máxime en estos momentos históricos. Los enfrentamientos entre las distintas escuelas historiográficas, en las bases metodológicas, no son más que la punta del iceberg de la incomprensión de la cultura islámica y, dadas las circunstancias actuales, de los prejuicios sociales existentes que proyectan sobre ella una imagen devaluada dentro del panorama internacional. En este sentido, la formación particular del Dr. León Rodríguez Zahar le ha permitido un acercamiento objetivo —respetuoso, pero a la vez crítico— con profundo conocimiento al arte islámico.

En cuanto al contenido específico, estructuración y aportaciones de esta obra, se parte de la conceptualización genérica ("Dios y el arte"), en relación con la cosmogonía musulmana, para centrarse, más adelante, en los aspectos formales del arte islámico (arabesco, caligrafía y arquitectura). Finalmente, en un tercer bloque nos descubre el funcionamiento iconográfico de las imágenes en el Islam, analizando específicamente el paraíso, la victoria del Islam y los cielos coránicos. Para una mejor explicación se recurre a tipologías arquitectónicas concretas: el jardín, la mezquita y las bóvedas de mocárabes. Pero, y esto aumenta el interés de la obra, no se centra en un espacio concreto del Islam, sino que aborda los centros más importantes y diversos de la cultura islámica, como son los casos de las mezquitas de Jerusalén, Damasco, Córdoba, Estambul-Constantinopla y Delhi. Estructura, en definitiva, que permite valoraciones genéricas que van más allá de los restringidos trabajos localistas o de ámbito regional. Siempre, claro está, dentro de unos límites cronológicos, culturales, historiográficos e interpretativos que quedan perfectamente especificados en el capítulo introductorio.

Todo este desarrollo se completa con explícitas anotaciones en cada capítulo que van revelando la posición historiográfica del autor y su conocimiento del campo científico de estudio. Además, las ilustraciones complementan y ayudan a la comprensión de la teoría desarrollada. También hay que valorar, quizás más con un carácter didáctico, algunos epígrafes o apartados, como el Apéndice dedicado a los artesanos-arquitectos, necesario para la comprensión de la valoración diferente del individuo creador en la cultura occidental-cristiana y en la musulmana; así como las Recapitulaciones y las Conclusiones y Comentario final, que clarifican los contenidos y cierran magistralmente la obra.

Por último, quisiera valorar el interés que esta publicación tiene en el ámbito cultural donde se presenta. Es verdad que México, por razones históricas, carece de obras monumentales de la cultura islámica en sí, pero no es del todo ajeno a la sensibilidad estética islámica. Habría que recordar las obras arquitectónicas y los bienes muebles mudéjares conservados en ciertos museos y colecciones particulares, así como ciertas edificaciones modernas en relación con las comunidades levantinas asentadas en el México actual. Igualmente hay que valorar, y esto es de suma

importancia, el neoárabe y neomudéjar de gran interés en el ámbito cultural del primer tercio del siglo XX (kiosco de Santa María de la Ribera —México D.F.— o salones fumadores en viviendas particulares de Puebla de los Ángeles). En este marco pienso que este trabajo llena un vacío en la historiografía del arte, de interés para el mundo hispano en general, al permitirnos descubrir y reconocer vinculaciones, a veces inesperadas, con los espacios históricos y artísticos de la cultura islámica, su comprensión y significaciones, todo lo cual nos facilita el acercamiento positivo hacia el "otro". Valores de comunicación fundamentales en nuestra historia cotidiana que nos allanan el camino para dialogar con la civilización islámica a través de la mejor comprensión de su arte.

Rafael López Guzmán
Catedrático de Historia del Arte
Universidad de Granada, agosto 2006.

NOTA SOBRE LA TRANSLITERACIÓN

Ha sido inevitable el uso de numerosos términos árabes, algunos persas, turcos y hebreos. Sin embargo, el significado de éstos es explicado dentro del texto mismo y, además, se incluye un glosario y un índice onomástico. En cuanto a la transliteración he adoptado el criterio práctico del profesor Oleg Grabar y de Robert Hillenbrand, quienes evitan las convenciones académicas de puntos diacríticos ya que resultarían sumamente confusos para la lectura de un público no especializado, ello sin mencionar que para cada lengua –árabe, persa o hebreo– hay diferentes sistemas de transliteración al inglés, francés, alemán o español. La transliteración sin embargo no es arbitraria, he tratado de unificarla en torno a la del inglés, que me parece, en general, más sencilla de seguir respecto de la pronunciación del original o, en todo caso, la más difundida, si bien se ha evitado el uso de los apóstrofos. Cabe recordar que en dicha transliteración se contempla que las vocales se pronuncien como en el italiano o el español, de ahí también su conveniencia. Respecto de las consonantes, la "j" se pronuncia como "y", la "h" se pronuncia como "j" suave, la "gh" como "g" gutural y la "kh" como "j" gutural. Igualmente, para evitar confusiones, el artículo árabe "al" se escribe con un guión unido a la palabra. Algunos términos comunes, plenamente castellanizados, toponímicos, nombres propios y dinásticos se han conservado, como Mahoma, Meca, mocárabe, Alá, Corán, Caaba, hadiz, Ibn Jaldún, Ibn Gabirol, Avicena, Hégira, minarete, aljama, mezquita, califa, Jerusalén, Damasco, abasidas, omeyas, tulunidas, etcétera.

ADVERTENCIA SOBRE LAS CITAS CORÁNICAS

En esta obra aparecen numerosas citas del Corán, algunas de ellas referidas por otros autores. Se ha cotejado la numeración y la traducción con la edición bilingüe árabe-español del Corán de Maulana Mohamed Ali (México, Tierra Firme, 1986.) Sin embargo, las distintas ediciones del Corán pueden tener un cierto desfase en la numeración de los versículos o aleyas. Respecto de las traducciones en sí de los versos coránicos, éstas varían sensiblemente de acuerdo con el giro literario de cada editor.

PREFACIO

> Los historiadores del arte consideran [...] que las preguntas concernientes a la comprensión de las artes plásticas son necesariamente aquellas que se plantea la gran tradición del arte occidental. Los debates internos en este contexto permiten constatar la dominación de modelos elaborados en torno al arte griego, romano clásico o del renacimiento italiano [...] Así, lo mejor que pueden hacer otras tradiciones es dar ejemplos suplementarios de características o de enfoques ya conocidos.
>
> OLEG GRABAR, *L'ORNAMENT*, 1988

Esta aseveración, debida al gran historiador contemporáneo de los estudios de arte islámico, Oleg Grabar, es a la vez una constatación y un desafío. Lisa Golombek, destacada historiadora, alude también a esta especie de autocensura: "en años recientes, pocos académicos (occidentales) han intentado publicar sus ideas sobre la naturaleza del arte islámico, ha habido una moratoria tácitamente acordada sobre tales cuestiones" (Golombek, *Content and Context of Visual Arts in the Islamic World*, 1988).

En efecto, existen pocos esfuerzos de interpretación sistemática y objetiva de lo que es el arte islámico, a partir de su propio contexto. En general se puede afirmar que la pregunta hacia la que se ha enfocado esta rama de la historia del arte ha sido cómo identificarlo por sus formas y no el porqué de las mismas. Éste es el enfoque que caracteriza a la que llamaré escuela "occidental".

El mismo Grabar se empeñó en señalar los límites, si no el agotamiento, de tal enfoque descriptivo y, en años recientes, se propuso escribir algunos ensayos con reflexiones estimulantes que, sin embargo, plantean más preguntas que respuestas. Existe otra corriente, que llamaré "escuela islamófila" o "islamocentrista", la cual, desde una perspectiva puramente religiosa, pietista musulmana, busca interpretaciones que demuestren la compatibilidad absoluta de la fe y el arte islámico, lo cual la acaba llevando al dogmatismo.

En este marco de ideas ubico la motivación de esta obra: contribuir a replantear las preguntas relevantes sobre la naturaleza del arte islámico en busca de respuestas o aproximaciones novedosas que nos permitan avanzar hacia una interpretación y comprensión sistemáticas. La pregunta fundamental que se plantea es: ¿hasta qué punto el arte islámico puede considerarse musulmán? Es decir, ¿hay arte islámico o meramente arte en el Islam?

Desde luego, no se pretende abarcar en estas páginas la historia descriptiva del arte islámico. Para tal efecto existen ya infinidad de manuales ricamente ilustrados y en diferentes idiomas, algunos traducidos al castellano. Por el contrario, se ha acotado claramente el alcance de esta obra para hacerla manejable y congruente con sus propósitos. Los parámetros estéticos, temporales y geográficos que propongo son discutidos y definidos en la Introducción. El objeto de estudio específico se limita a ciertos aspectos clave (doctrinarios, formales e iconográficos) de la arquitectura monumental islámica en el periodo llamado clásico-medieval o, para algunos, premoderno.

Tampoco se pretende hacer encajar el arte islámico en un marco conceptual prestado o preconcebido. Por el contrario, se parte de la necesidad de constatar la existencia de un arte islámico por derecho propio, de revisar y criticar criterios y conceptos establecidos, algunos anquilosados o con escaso fundamento, para llegar así a una propuesta sistemática que resulte sustentable.

Recurrir al contexto histórico propio del mundo islámico medieval, así como a sus fuentes literarias y especialmente teológicas, resulta indispensable a fin de poder rescatar, en la medida de lo posible, el marco cultural que dio origen a lo que hoy llamamos arte islámico. En este sentido, el lector observará la constante referencia a los aportes de otras civilizaciones, especialmente la cristiana, judía y persa preislámica. Con ello, se busca entablar un verdadero "diálogo entre civilizaciones" que nos facilite comprender tanto los nexos como la especificidad del arte islámico. Ello nos permitirá también fundamentar las propuestas para su mejor y más objetiva interpretación.

De aquí surgen las preguntas básicas que se retoman a lo largo de los capítulos: ¿Dónde radica la especificidad musulmana del arte islámico?, ¿por qué llamarlo arte islámico y no musulmán?, ¿responde a una doctrina?, ¿hasta qué punto lo determina la teología?, ¿cuáles son sus parámetros estéticos?, ¿cuál es el lenguaje de este arte?, ¿cuál es su concepto de arquitectura?, ¿cuál es su inspiración escrituraria (coránica)? y, finalmente, ¿cuáles son los temas iconográficos y dónde y cómo se manifiestan?

Con base en estas preguntas surge la división tripartita de esta obra. La Primera Parte, "Doctrina", tratará de ubicar, a partir de la revisión de fuentes primarias, Corán, textos teológicos y filosóficos musulmanes, comparados con concepciones de otras religiones, los elementos más concretos de una doctrina musulmana para las artes. Si bien nunca se formuló como tal, influyó y determinó al menos una parte de los parámetros del arte islámico.

La Segunda Parte se concentra en revisar la cuestión del "lenguaje" del arte islámico, específicamente los vehículos más definitorios de su expresión plástica: arabesco, caligrafía, decoración y arquitectura, y su interrelación.

La Tercera Parte, dedicada a los probables "temas iconográficos", se atiene a la definición estricta de icono como "imagen sagrada", y como tal sólo puede remitirse, en nues-

tro caso, al texto coránico "revelado" y "sagrado". Se trata pues de ubicar esas imágenes coránicas que, ostensiblemente, dieron lugar a temas iconográficos y cómo éstos se manifiestan principalmente en la arquitectura y no en otras expresiones plásticas.

INTRODUCCIÓN

1. Planteamiento y preguntas fundamentales

¿Por qué el arte islámico es musulmán? Es decir, ¿hay arte islámico o hay arte en el Islam? Por sorprendente que parezca, esta pregunta continúa latente entre algunos historiadores del arte. Se ha asumido que existe un lenguaje artístico "islámico" común, que posee un canon estético "implícito", transmitido de uno a otro extremo del mundo islámico a través de la tradición artesanal, no escrita. De aquí derivan definiciones circulares y superfluas que incluyen uno, varios o todos estos elementos: "el arte islámico es el producido en tierras musulmanas por artistas musulmanes, para patrones musulmanes, para un gusto musulmán".

En su artículo "inaugural" (1983) de la reconocida revista *Muqarnas,* Oleg Grabar plantea: "Usar el Islam como explicación (a priori) de un supuesto arte islámico conlleva la pregunta: ¿hay significados islámicos inherentes a las formas o están sólo en la mente de quienes las construyeron?" Al comentar sobre los varios libros "ricamente ilustrados" que se publican cíclicamente como "historias del arte islámico", Grabar señala que, más allá de la información factual y descriptiva, estos libros son "prematuros en el entendido de que carecen de definiciones e incluso de un marco conceptual consensual" sobre lo que es arte islámico.[1] El mismo Grabar se sorprende ante la escasez de obras de autores musulmanes contemporáneos que se interesen por aportar interpretaciones.

[1] Grabar, Oleg, "Reflections on the Study of Islamic Art", *Muqarnas,* 1, 1983, pp. 8-9.

Una década después, Grabar se sintió obligado a publicar una serie de reflexiones bajo el sugerente título *Penser l'art islamique* donde él mismo señala que no trata sino de estimular a otros investigadores a explorar las cuestiones pendientes y acuciantes en torno a la interpretación del arte islámico. Una de ellas es la falta aparente de una "doctrina" para las artes plásticas que, inevitablemente, se vincula con la supuesta ausencia de una iconografía. Grabar evade una respuesta directa: "la originalidad del arte islámico fue siempre su apertura a todos los gustos y su capacidad de satisfacer la demanda estética de poblaciones diversas".[2] Pero, ¿dónde radica su especificidad "musulmana"?

A mi modo de ver, los historiadores de arte enfrentan *cuatro paradojas* respecto del arte del Islam:

La *primera paradoja* es que existe un consenso en torno a la *percepción* de un arte *islámico* pero no hay consenso en el hecho de que fuera concebido y ejecutado como tal, de donde surgen preguntas fundamentales rara vez planteadas: *1*) ¿Cuál es la actitud de la religión musulmana frente al arte? *2*) ¿Existe un sentido de la belleza propiamente islámico? *3*) ¿El arte islámico "representa" a una civilización o se trata meramente de estilos regionales vagamente vinculados?

La *segunda paradoja* es que el arte islámico no encuentra una *sanción escrituraria* evidente que lo justifique. Ésta será una de las líneas constantes de esta obra, es decir poner en evidencia las contradicciones entre las disposiciones coránicas, las opiniones teológicas y la creación artística que busca su justificación e inspiración en las fuentes escriturarias.

La *tercera paradoja*, vinculada a la anterior, es la ausencia de una *iconografía* evidente, de "imágenes sagradas oficiales" susceptibles de ser *lícitamente representadas*. El concepto de icono se utilizará en su sentido original de imagen sagrada. La solución de compromiso, de calificar al arte islámico

[2] Grabar, Oleg, *Penser l'art islamique*, París, Albin Michel, 1996, p. 195.

de *anicónico*, no de iconoclasta, también será revisada. Oleg Grabar resume: "Según la opinión general, el famoso aniconismo musulmán es la reticencia a la representación de imágenes por oposición a la iconoclasia, rechazo violento de las imágenes, que rara vez fue la norma en el Islam..."[3]

La *cuarta paradoja* es que la *conceptualización* misma de "arte islámico", como objeto de estudio y reflexión académica, no es originariamente musulmana sino europea o más ampliamente "occidental". Al respecto se han producido polarizaciones en la interpretación que han impedido establecer definiciones, significados y especificidades del arte islámico. Este punto será el objeto principal de discusión de esta Introducción.

2. Contenido de la obra

La obra plantea tres partes a desarrollar: en la Primera, "Doctrina", se revisarán y compararán antecedentes culturales/religiosos fundamentales para definir lo "islámico" en

[3] Grabar, Oleg, "Art et culture dans le monde islamique", en Hattestein, Markus y Delius, Peter *Arts et civilisations de l'Islam*, Colonia, Könemann, p. 39. Respecto de la definición de iconografía, Panofsky dice: "es la rama de la historia del arte que se encarga del significado de la obra de arte...", *Studies in Iconology*, 1939. John Canaday, en sus seminarios sobre historia del arte del Museo Metropolitano de Nueva York, dice: iconología es la interpretación de la iconografía, en especial de sus aspectos simbólicos. Respecto del "símbolo" dice que es "la representación de algo mediante algo diferente, en general de un concepto mediante un objeto físico".Véase su obra *What is Art?* (compilación de seminarios), Museo Metropolitano de Nueva York, 1980. Por su parte, el doctor Terán Bonilla se refiere al uso más convencional de estos términos: "iconografía es la descripción y clasificación de las imágenes" e "iconología es la disciplina [...] que trata del descubrimiento e interpretación de los valores simbólicos de las imágenes". Véase Terán Bonilla, José A., "El templo cristiano: su simbolismo durante el periodo colonial", en José A. Terán Bonilla (coord.), *Mensaje de las imágenes, homenaje al doctor Santiago Sebastián*, México, INAH, 1998.

el arte. En el capítulo "Dios y el arte" se busca determinar el alcance de la influencia teológica del Islam en la conformación de elementos doctrinales para las artes. Dentro de este capítulo se analizan las cuestiones del aniconismo y la iconografía.

La Segunda Parte, "Lenguaje", aborda los vehículos de expresión del arte islámico. Se dedica un capítulo al arabesco y la caligrafía como morfemas de la decoración y su interacción con la arquitectura. Se dedica otro a la arquitectura, su estatus frente a la teología, su vinculación al poder dinástico y su justificación como vehículo de probables temas iconográficos.

En la Tercera Parte, "Temas iconográficos", se trata de identificar probables temas iconográficos coránicos reflejados en la arquitectura. En este punto habría que enfatizar la distinción del objeto arquitectónico como imagen frente al uso de imágenes dentro del espacio arquitectónico. Santiago Sebastián recuerda que "cobra cada día más fuerza la idea de que las creaciones artísticas, especialmente las arquitectónicas, son portadoras (en sí) de un mensaje...".[4] Bajo esta óptica, se trata de establecer una correlación entre ciertas formas de la arquitectura islámica y sus probables significados. Los tres probables temas iconográficos que identifico y que serán objeto de capítulos individuales son:

Respecto de la definición de "arte" a partir de su sentido original latín y griego de "*techné*", ésta ha evolucionado en medio de la controversia entre los contextos "locales" y "universales". André Malreaux se refería a ello al afirmar que hoy en día identificamos una variedad de productos de culturas e historias remotas respecto de la nuestra como obras de arte. Monroe Beardsley dice: la obra de arte "es algo producido con la intención y capacidad de satisfacer el interés estético". De mayor relevancia para esta investigación es la aseveración de Frank Burch de que la religión puede revestirse como arte y el arte tomar la forma religiosa.Véase Burch, Frank, *Religious Aesthetics*, Princeton, Princeton University, 1989, pp. 79, 80, 86, 111.

[4] Sebastián, Santiago, *Iconografía medieval*, p. 148. Citado por Terán Bonilla, José A., *op. cit.*

•¿Monoiconismo islámico? La imagen del Paraíso en los jardines.
•Imagen de la victoria del Islam: mezquitas de Jerusalén, Damasco, Córdoba, Constantinopla y Delhi.
•¿Imagen de los cielos coránicos? Las cúpulas de *muqarnas.*

La selección de "jardines", "mezquitas" y "*muqarnas*" no es arbitraria. En primer término son estructuras bien identificadas y asociadas con lo que concebimos como arquitectura islámica. De ahí que surja la cuestión, más allá de su tipología, de si acaso *representan* algo y de si todas las estructuras en esa tipología comparten el mismo significado.

Por el momento, sirva el espacio de esta Introducción para plantear una serie de reflexiones preliminares y definiciones.

3. Problemas de interpretación del arte islámico

La civilización islámica ha sido interpretada esencialmente como una intermediaria. Intermediaria entre los conocimientos de las civilizaciones de China e India y Occidente; entre los productos comerciales de África y Asia y Occidente. Incluso el término "Oriente Medio", asociado con el núcleo de esa civilización, alude a esas "tierras de en medio", que separan Asia de Europa. Por extensión, en el campo del arte, la aproximación hacia la producción de la civilización islámica no deja de estar marcada por este sesgo; así, en general el arte islámico es percibido como una síntesis de formas heredadas de otras tradiciones artísticas anteriores. ¿Pero dónde radica su especificidad, cómo expresa los valores estéticos de la civilización que se supone representa?

Al respecto, Dominique Clevenot nos recuerda que la historia del arte tiende a establecer hechos: "describe producciones artísticas, las clasifica, identifica estilos, escuelas. Mas aún puede establecer condiciones de elaboración, aspectos técnicos, económicos, políticos, sociológicos que determinan en cierta época la especificidad plástica o la signifi-

cación puntual de una obra". En fin, la historia del arte, dice ella, "busca ofrecer una visión y una explicación de la evolución de formas artísticas a través del tiempo y del espacio, establece una cronología, reconoce periodos o tendencias locales: la historia del arte tiene por vocación que responder a la pregunta de cómo y no por qué".[5]

A decir verdad, el arte islámico, como objeto de estudio académico, nació a finales del siglo XIX y se le dio el trato de un "estilo", un conjunto de expresiones y formas plásticas peculiares con "subestilos" "regionales", aunque se daba por sentado su carácter "musulmán". Tratado como estilo, se le aplicaron los enfoques característicos: enfoque de la tipología, énfasis en las herencias artísticas de otras civilizaciones; identificación de escuelas regionales; enfoque funcional, es decir el uso de los edificios u objetos; el enfoque simbólico/ideológico tan importante para el arte cristiano pero con serios problemas por la falta de una iconografía precisa e identificable en el Islam, y el enfoque sociológico con énfasis en el patronazgo dinástico.[6]

3.1. La escuela "occidental"

Con estos antecedentes generales en mente, la primera escuela "occidental" dedicada al estudio del arte islámico sería la "germana", representada por Von Bode, Riegl, Sarre, Kühnel, Strzygowski (si bien dedicado al arte bizantino incursionó en el islámico), Herzfeld, Diez, entre otros, quienes comenzaron el "levantamiento" y la clasificación de monumentos "islámicos" a partir de sus zonas de origen en Siria-Palestina y Mesopotamia.[7] Pero fue el británico Archibald

[5] Clevenot, Dominique, *Une esthétique du voile*, París, Harmattan, 1994, p. 217.

[6] Preguntas similares, nos dice Cyril Mango, las enfrentó el estudio del arte bizantino. Véase su artículo "Approaches to Byzantine Architecture", *Muqarnas*, 8, 1991.

[7] Véase Hillenbrand, R., "Creswell and Contemporary Central European Scholarship", *Muqarnas*, 8, 1991.

Creswell quien, en la década de 1930, llevó al extremo esta tendencia formalista, materialista y taxonómica caracterizada por su hipótesis de que el arte "islámico" temprano podía identificarse a partir de la aparición del arco apuntado (dos y cuatro centros) en la Siria omeya. Su "método" era afín al utilizado por los medievalistas europeos del siglo XIX. Conclusión característica de la minuciosidad taxonómica de Creswell es su famosa "fórmula" que dice: "el Domo de la Roca es 22% romano, 22% bizantino, 55% sirio y un 1% incógnito", ¿árabe?[8]

Al mismo tiempo que surgían estos planteamientos se hacía apremiante determinar el límite espacial y temporal de lo que se englobaría bajo el rubro de arte islámico. Sin existir un acuerdo explícito, se dio por hecho que el arte islámico incluiría todo lo producido en las áreas abarcadas por los imperios omeya y abasida y sus estados sucesores, es decir dentro de sus límites quedarían: Andalucía, la mitad norte de India, Anatolia, Oriente Medio, Asia Central y el norte de África. Tal definición de límites nunca fue propiamente explicada pero parece obedecer a un criterio afín al que define el arte romano, dentro de los límites de lo que fue dicho imperio; arte bizantino, también dentro de sus límites políticos-históricos y arte chino o japonés en el mismo entendido.

Pocos historiadores del arte se preocuparon por la rigidez formalista que dejaba enormes huecos conceptuales en cuanto al "significado", sentido estético e islámico de los objetos y monumentos, lo que Cyril Mango llama "las grandes preguntas" en el arte.[9]

[8] Véase Warren, John, "Creswell's Use of the Theory of Dating by the Acuteness of the Pointed Arches in Early Muslim Architecture", *Muqarnas*, 8, 1991.

[9] El academicismo y los excesos de Creswell, frecuentemente criticados, tienen varias explicaciones, pero una que me parece legítima e importante de destacar es que él mismo se había empeñado en una "cruzada" intelectual para mostrar la competencia de los medios anglosajones en el estudio del arte islámico, hasta entonces virtual monopolio de la escuela "germana".

[181.228.95.204] Project MUSE (2025-01-03 16:07 GMT)

Uno de los críticos más puntuales de Creswell, Meyer Schapiro, advertía ya en los años treinta: "Creswell imaginaba que un edificio es simplemente la suma de elementos [...] paredes, pilares, bóvedas y decoración, y que ha sido adecuadamente descrito una vez que se da cuenta de sus medidas. Pero el edificio como objeto estético está definido por sus cualidades de masa, siluetas, espacios, superficies y ritmos y ninguna descripción es adecuada si falla al indicar la relación de las partes con las cualidades del todo".[10]

Pero la gran pregunta de la interpretación continuaba latente e inexplorada. Louis Massignon, si bien sobre una base que ha probado ser tan sugerente como especulativa, quiso postular una hipótesis "universal", algo así como una teoría del "campo unificado de la física", para tratar de demostrar que existía una única fuente de inspiración "doctrinaria" teológico-filosófica, estrictamente musulmana, que podía explicar la forma y el significado de cualquier obra de arte islámico. "El arte musulmán" —postulaba— "deriva de una teoría del universo que dice que en el mundo no hay formas en sí sino que sólo Dios es permanente." A partir de entonces, recurrir a dicha explicación reduccionista se volvió muletilla casi obligada en cualquier manual de arte islámico.[11]

[10] Meyer, Schapiro, "Reseña de *Early Muslim Architecture* de Creswell", *Art Bulletin*, 17, 1935.

[11] Massignon, Louis, "Los métodos de realización artistica de los pueblos del Islam", *Revista de Occidente*, núm. 38, 1932, p. 262. La concepción asharí de la unicidad divina que se multiplica se reflejaría, según Louis Massignon, en la concepción matemática y de diseño artístico islámicos. Para los asharíes, dice Massignon: "Sólo Dios es permanente, no hay más que instantes, y éstos carecen incluso de orden de sucesión [...] No hay formas ni figuras en sí [...] No hay más que colección de números de átomos que [...] Dios reúne por un instante en grupos de cinco, seis o siete, no hay figuras permanentes sino yuxtaposición momentánea de átomos. La línea no es más que un punto transeúnte". Así —deduce Massignon sin fundamento alguno— "los musulmanes (?) sólo comprenden la constante fluencia de las formas abiertas y el número sucesivamente fragmen-

Este postulado de Massignon, si bien valioso en su intención, no es sostenible en su propósito y tal vez, sin proponérselo, ha hecho un enorme daño al desalentar a los historiadores del arte a adentrarse en el estudio de la historia y la religión musulmanas. Sin embargo, Massignon no parece haber tenido la intención de ir más allá de una "provocación intelectual" en su famoso artículo de una veintena de páginas; aunque su efecto fue casi el de convertirse en dogma acomodaticio para llenar el vacío de interpretación existente. Peor aún, su propuesta, mal encaminada, abrió el paso a toda una escuela de pensamiento que, a posteriori, se ha dedicado a defender de manera dogmática la "absoluta" originalidad musulmana del arte islámico.

Esta escuela, que llamo "islamófila", se inicia en tierras musulmanas, hacia la década de 1950. A pesar de ser una corriente de escaso rigor logró penetrar medios académicos occidentales y en los años setenta y ochenta alcanzó su mayor auge con dos destacados "difusores": Titus Burckhardt y Hussein Nasser. En una obra de los años setenta, muy sugerente, traducida y reeditada en varios idiomas, pero cuyo sustento académico es tenue, *Art of Islam, Language and Meaning*, Burkhardt parte de la tesis de que el arte islámico no puede ser visto sino como una "Segunda Revelación" en total consonancia con la Revelación coránica de la cual acaba siendo, dice él, un vehículo de expresión y de atracción. Para Grabar, el argumento de Burckhardt acaba siendo "dogmático".[12]

---

tado, de ahí su concepción decorativa (?) que se basa en la repetición insistente de motivos abiertos; cada número es un múltiplo de unidades, descomponible [...] ellos inventaron los guarismos. [En cambio] para los griegos —que han sido ante todo geómetras, admiradores de los poliedros y las esferas— la ogdoada era una composición bella en sí misma y no una agregación de ocho unidades. La geometría euclidiana no concibe nada que no sea plásticamente definido, de ahí deriva su estatuaria, su arquitectura y su matemática. Ahí donde el heleno se extasía en la forma el musulmán considera que no hay más que colección de números o átomos".

[12] Grabar, O., "Reflexions on...", *op. cit.*, p. 10.

Al cabo de los años, la contraposición entre las "escuelas" occidental e islamófila ha terminado en una confrontación, no siempre silenciosa, y en una dogmatización. Los primeros aferrados a su método científico, arqueológico y descriptivo, los segundos aferrados a su visión religiosa y mística-especulativa.

Buscar la relación causa-efecto entre ideas/conceptos y expresiones plásticas ha sido un problema constante en la historia del arte. Evitar la contaminación ideológica en la interpretación o caer en la aséptica pero estéril descripción formal son quizás problemas igualmente difíciles de resolver. Al aspirar a una comprensión del arte islámico hay que tratar de interpretarlo y por lo tanto todas estas cuestiones se nos plantean. La gran apertura del Islam, en sus siglos formativos, a las ideas y a las formas de otras culturas complica cualquier planteamiento. Determinar entonces la "especificidad" islámica en el arte es una tarea a la vez apasionante pero comprometida con una difícil posición de equilibrio y objetividad. Con inusual honestidad el historiador turco Gulzar Haider reconoce: "hoy en día enfrentamos (incluso) la cuestión de si existen culturas musulmanas y si pueden considerarse expresiones de una civilización islámica [...] en la arquitectura enfrentamos la cuestión perenne de su islamicidad [...] el mundo musulmán no ha sido capaz de producir sino apologistas que se convencen a sí mismos de que el Corán y la ciencia son milagrosamente compatibles...".[13]

Inevitablemente habría que comenzar por buscar una constatación "mínima" del arte islámico. Curiosamente, los propios musulmanes "medievales", autores de este arte, no parecen haber tenido conciencia o interés por teorizar en

[13] Grabar señala las cuestiones epistemológicas que derivan de lo apropiado o no de utilizar el concepto de arte en el contexto del pensamiento islámico tradicional. Y se pregunta, ¿estaremos introduciendo un concepto occidental inapropiado? Véase Grabar, Oleg, "Architecture as Art", en *Architecture Education in the Islamic World* (seminario del Aga Khan Award for Architecture), Granada, 1986. En el mismo seminario Gulzur Haider, "Education towards an Architecture of Islam".

torno a esta cuestión fuera de la única expresión artística sacra reconocida, la caligrafía coránica. Respecto de las otras expresiones plásticas, el Corán no aporta sino indicios negativos, como se analizará más adelante. La ejecución de obras menores o monumentales parece, en principio, intelectual y estéticamente huérfana, su existencia sencillamente parece constatar la continuación de tradiciones artísticas preislámicas adaptadas al gusto y necesidades de los mecenas musulmanes con la observación de unas cuantas limitaciones religiosas.

Ibn Jaldún (s. XIV) es un autor representativo de la atmósfera en la que se desenvuelve el arte islámico medieval. En su muy socorrida enciclopedia, *Al-Muqaddimah,* dedica algunos comentarios a la arquitectura y el arte de las tierras del Islam. Sin embargo, se limita a discutirlo en términos de su calidad técnica y perfección para concluir que, en cuanto a calidad, es "inferior" al de otras civilizaciones.[14] Desde su perspectiva "sociológica" y pesimista, el refinamiento sedentario, expresado sobre todo en "las artes", no sólo corrompe el espíritu nómada musulmán sino que es un síntoma de la "fase de decadencia de los pueblos musulmanes".

La poesía vinculada a las artes plásticas tampoco nos arroja luz, ya que no refleja conciencia o interés en definir una estética del "arte islámico". Los poetas cortesanos se limitan a ensalzar la belleza de un edificio o un objeto, frecuentemente en términos femeninos o astrales, pero siempre lo hacen en función del mecenas al que tratan de halagar y sólo excepcionalmente dejan traslucir sus verdaderos sentimientos. En un estudio espléndido como el de María de Jesús Rubiera, *La arquitectura en la literatura árabe,* donde se reúnen poesías de diferentes épocas y lugares, fundamentalmente de Al-Andalus, que describen monumentos islámicos, es claro que los poetas se constriñen a ciertos cli-

[14] Las citas proceden de Ibn Jaldún, *Los prolegómenos a la historia universal (Al-Muqaddimah),* traducción de Juan Feres, México, FCE, 1977. Véase libro V, cap. 21.

chés de su oficio, imágenes y fórmulas literarias preestablecidas que llegan al desgaste.[15]

Pero, en general, si algo se puede constatar en las poesías cortesanas y en el tono grandilocuente de las inscripciones epigráficas en obras monumentales, es la mera concepción de las artes plásticas como expresión o extensión del poder del mecenas: vanidad, ostentación o piedad de dudosa sinceridad.

Los esfuerzos de interpretación del arte islámico se topan pues con una ausencia no sólo de imágenes sagradas evidentes sino de un corpus mínimo de textos que revelen su significado. Fuera de las vagas alusiones coránicas aplicables al arte, hay algunos textos excepcionales —si bien muy dispersos en el tiempo y la geografía musulmanas— que ofrecen esporádicos indicios, pero de ninguna manera constituyen elaboraciones comparables con las que nos proporcionan los textos hindúes, budistas o cristianos, donde el arte emana de una necesidad de representar y mantener contacto con una sacralidad religiosa definida.

En suma, no existieron o no se han encontrado en el mundo islámico, medieval o posterior textos o al menos comentarios equivalentes a los de Pseudo-dionisio Areopagita, Hugo de San Víctor, Honorio de Autun, Guilielmus Durand, el abate Suger o san Bernardo que constatan la intencionalidad de la simbología geométrica del arte cristiano, donde por las reglas de la analogía, la teología se vuelve arquitectura o la arquitectura se vuelve teología. Esta tendencia a teorizar sobre el sentido estético de las obras se acentúa en Europa, mas no en el mundo islámico, a partir del Renacimiento con las obras de arquitectos como Alberti, Palladio, Filarete o Serlio. Señala el historiador turco Dogan Kuban:

[15] Véase Rubiera, María de Jesús, *La arquitectura en la literatura árabe*, Madrid, Editora Nacional, 1981. Scott, Julie, "Palace Description in Medieval Persian Poetry", en Grabar, Oleg y C. Robinson (eds.), *Islamic Art and Literature*, Princeton, Markus Wiener, 2001.

> [...]las actitudes medievales occidentales sobre la relación entre la arquitectura gótica y la filosofía escolástica [...] y el deseo conceptual de basar la práctica arquitectónica en la teoría, tan bien ilustrada en los escritos de artistas renacentistas, no tiene paralelo en la cultura otomana [...] la arquitectura de las mezquitas en la que se exhibe la más atrevida composición espacial, no muestra ninguna iconología en particular equiparable a la de las iglesias cristianas o templos indios... la mezquita no es un escenario para la representación simbólica como lo eran las iglesias [...] el antropomorfismo de Miguel Ángel es doctrinalmente opuesto a los preceptos del Islam.[16]

En este contexto, Oleg Grabar concluye que la arquitectura islámica y su decoración muestran una débil conexión entre significado o símbolo y forma; tiene una "baja carga simbólica", lo que ha llevado a un "sistema visual ambiguo" y se pregunta: "¿existe una doctrina del Islam para las artes?"[17] De ahí que la mayoría de los historiadores occidentales del arte del Islam se hayan simplificado su tarea al considerarlo "mudo", "abstracto" o meramente "preciosista", contentándose con la mera clasificación y descripción formal. Por lo general, el esfuerzo de interpretación no va más allá de la trillada y por demás desacreditada tesis del *horror vacui* "producto de la vida en el desierto" de la que trató Richard Ettinghausen en uno de sus últimos ensayos, "Taming the Horror Vacui".

[16] Véase Kuban, Dogan, "The Style of Sinan's Domed Structures", *Muqarnas*, 4, 1987. Respecto de los arquitectos renacentistas se pueden consultar Ettlinger, Leopold D., "The Emergence of the Italian Architect during the Fifteenth Century", y Wilkinson, Catherine, "The New Professionalism in the Renaissance", en Kostof, Spiro (ed.), *The Architect*, Nueva York, 1986 y Guillaume, J., *Les traitès d'architecture de la Renaissance*, París, 1988. Sobre los tratados o manuales del gótico se pueden mencionar las obras de Scheller, R. W., *A Survery of Medieval Model Books* (Haarlem, 1963), Shelby, Lon R., *Gothic Design Techniques* (Amsterdam, 1977) y Bucher, F., *The Lodge Books and Sketchbooks of Medieval Architects*, vol. 1 (Nueva York, 1979).

[17] Grabar, Oleg, *Penser...*, *op. cit.*, p. 35.

Un ejemplo paradigmático de esta incapacidad de la escuela "occidenal" para explorar los significados y la probable iconografía del arte islámico nos lo ofrece precisamente la colección de ensayos del coloquio en honor del mismo Ettinghausen: "Iconography: Content and Context of Visual Arts in the Islamic World" (Princeton, 1987), uno de los pocos coloquios que se ha dedicado a estas cuestiones. Los ensayos, de las plumas de varios especialistas, tienen títulos sugerentes pero se limitan —con las honrosas excepciones de los de Grabar y Golombek— a la pura descripción estilística, cuando mucho dentro del contexto histórico-cultural inmediato. En esta colección, el ensayo titulado "Iconografía de la decoración del Mausoleo de Uljaytu" obliga a su autora a colocar entre comillas el término iconografía ya que, advierte, su ensayo se limita a describir y fijar cronológicamente las supuestas campañas *decorativas* del edificio.

En el otro extremo, aún hoy el Islam oficial rechaza el aspecto valorativo del "arte *per se*" sustentado por Occidente. Desde el punto de vista estrictamente religioso musulmán, sólo la caligrafía contiene un valor "artístico" intrínseco por estar tan vinculada a la revelación coránica y a la lengua árabe, lengua elegida por Alá para la Revelación. Esta actitud "oficial" queda claramente expresada en la reciente protesta de la República Islámica de Irán ante la UNESCO por haber preparado dicha organización un catálogo fotográfico de "las artes islámicas" señalándosele que "la noción misma de Arte es incompatible con el Islam".[18] En el mismo sentido, el régimen Talibán afgano desechó la protesta de la UNESCO por la destrucción de los Budas de Bamyan y de la estatuaria del museo de Kabul, patrimonio "artístico" mundial, que para los talibanes era sencillamente un conjunto de "ídolos" abominables condenados por el Corán. Habría que aclarar que los talibanes sólo completaron la destrucción, pues muchas de estas obras ya habían sido mutiladas por sus ances-

[18] Respecto de la cuestión de la protesta iraní véase Grabar, *ibid.* p. 62.

tros musulmanes. Estos casos ejemplifican el valor relativo que el Islam ha atribuido al concepto de arte mientras Occidente le concede un valor y una realidad "objetivos".

En suma, por mucho que los historiadores del arte quisieran acudir a las fuentes "medievales" para rastrear el origen, propósitos, supuesta simbología y definiciones del arte islámico, difícilmente las hallarán. Tal y como se desprende de dichas fuentes, el arte islámico parece surgir sin conciencia propia, casi como excrecencia caprichosa de la civilización islámica sedentaria, como lo sitúa Ibn Jaldún.

En su estudio sobre la Alhambra, José Miguel Puerta Vílchez llega a la misma conclusión:

> [...]entre los eruditos literatos citados de la corte nazarí, no se encuentran trabajos y teorizaciones específicas sobre el arte y la arquitectura. Esto ocurre a lo largo de toda la cultura islámica y no se encuentra desarrollada una estética como tal [...] aunque se podría intentar una historia de las ideas estéticas en el mundo islámico diseminadas aquí y allá, en la poesía, libros de historia, filosofía, etc. Por ello, mientras no aparezcan nuevos textos centrados fundamentalmente en la arquitectura, bien de arquitectos, bien de teóricos [...] cosa que creemos muy improbable, habremos de referir el estudio de la arquitectura a su propia tradición artístico-artesanal y conformarnos con las aproximaciones que nos ofrecen el resto de las fuentes...[19]

[19] Puerta Vílchez, José Miguel, *Los códigos de utopía de la Alhambra de Granada*, Granada, Diputación, p. 76. Umberto Eco define teoría estética como "cualquier discurso que, con algún intento sistemático y poniendo en juego conceptos filosóficos, se ocupe de fenómenos que atañen a la belleza, al arte y a las condiciones de producción y apreciación de la obra artística, a las relaciones entre el arte y otras actividades, y entre el arte y la moral; a la función del artista, a las nociones de agradable, de ornamental, de estilo; a los juicios de gusto así como a la crítica sobre estos juicios y a las teorías y las prácticas de interpretación de textos..." Véase Eco, Umberto, *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, Lumen, 1977, p. 8.

Y sin embargo, más allá de los problemas de interpretación, subsiste lo que Eric Shroeder ha llamado la realidad objetiva del "impacto estético" que producen las obras del arte del Islam, las cuales denotan un sentido y una intención de belleza específicos del arte islámico; una voluntad de hacer "arte".[20]

3.2. La escuela "islamófila" o "islamocentrista"

Por mucho que moleste a algunos, la noción misma de "arte islámico" o de "arte del Islam", como ya se apuntó arriba, es un descubrimiento, una teorización y una acuñación de arqueólogos y orientalistas europeos del siglo XIX. Serán ellos los que, desde fuera, identifiquen dicho arte como "arte" con un lugar dentro de las artes "universales." Fueron arqueólogos, coleccionistas aficionados, aventureros, artistas románticos, la mayoría al amparo de regímenes coloniales europeos, los que se empeñarían, en aras de la ciencia o de los mercados de arte, en excavar, valorar, coleccionar e incluso imitar este arte.[21] Portadores de los enfoques propios aplicados al arte cristiano, estos "padres fundadores" sin duda dejaron una impronta difícil de diluir en cuanto a la concepción y contenido asociados con el arte islámico: *a)* un fuerte sesgo arqueológico, incluida cierta obsesión por la clasificación y la datación históricas, con notable primacía de la arquitectura; *b)* el gusto particular de los coleccionistas

[20] Véase Schroeder, Eric, "Scientific Description of Art", *Journal of Near Eastern Studies*, vol. XV, 1956, pp. 96-97.

[21] Hagerdon, Anette, "La quête de l'Orient", en Hattstein, M. y Delius, P., *op. cit.*, p. 586.

Entre los arqueólogos fundadores del estudio "científico" del arte islámico se encuentran: Archibald Creswell (sobre todo Egipto), Ernst Herzfeld, Jean Sauvaget (Iraq y Siria), Arthur C. Pope (Persia), Henri Terrasse (España y Marruecos), George Marcais (norte de África), Galina Puganchekhova (Asia Central), Percy Brown (India islámica), Leopoldo Torres Balbás y Basilio Pavón Maldonado (España), entre otros. Véase Vernoit, Stephens, "The Rise of Islamic Archeology", *Muqarnas*, 14, 1997.

y museos por las artes menores, textiles, cerámica y libros, y *c)* una visión étnico-religiosa totalizadora cuando no simplista que se analizará más adelante en el último apartado de esta Introducción, dedicado a la revisión de la terminología aplicada al arte del Islam.

En realidad, el estudio del arte islámico permanecerá como monopolio occidental durante más de media centuria en la que las rivalidades franco-británica y germano-francesa o germano-británica, tan patentes en el Oriente Medio, se reflejan en figuras como Archibald Creswell, Herzfeld y Sauvaget. Pero, al fin y al cabo, son ellos los que a través de sus minuciosas investigaciones arqueológicas coinciden en localizar las bases del arte islámico a partir de un doble origen bizantino y persa.

Las primeras generaciones de investigadores musulmanes del arte islámico aparecerán tardíamente, hasta mediados del siglo XX. Entre ellos se pueden mencionar autores como B. Fares, M. Zaky Hassan, M. Mostafa, A. Bahnasi y A. Fikhri, entre otros. Dice a propósito Oleg Grabar: "hace cuarenta años bastaba con manejar siete lenguas para tener acceso a casi toda la producción consagrada al arte islámico, y entre esas lenguas sólo el turco moderno correspondía a un pueblo de tradición islámica".[22] Lo mismo puede señalarse sobre los primeros museos de "arte islámico" *in situ*, creados paradójicamente a instancias de los colonialistas europeos en El Cairo, Damasco, Rabat y Túnez. Sólo tardíamente algunos coleccionistas musulmanes establecieron museos propios, muchos de carácer privado. Basten los siguientes testimonios para ilustrar esta situación.

Saleh Stetieh se pregunta: ¿cuál es la razón de la falta de interés de los musulmanes por los monumentos de su pasado que representan su herencia cultural? Stetieh enumera factores psicológicos, espirituales, culturales, socioeconómicos. Desde el siglo XV, dice, "el mundo islámico ha sido víc-

[22] Grabar, Oleg, *Penser...*, *op. cit.*, p. 12. Véase Raby, Julián, "Reviewing the Reviewers", en *Muqarnas*, 8, 1991.

tima de sucesivas invasiones, colonizaciones, destrucciones. Como resultado el sentido estético ha decaído o incluso se ha desvanecido y hoy en día ha habido un retroceso cultural, una pauperización".[23]

Por su parte el investigador Mohamed Aziza reconoce que el arte islámico no ha suscitado entre los musulmanes más que vagas reflexiones teóricas "sin llegar a constituir una Estética como la del arte occidental". Apunta hacia "la tímida reflexión estética" que se inicia actualmente en países árabes. Hace un llamado a la intelectualidad de países árabes para que se interese por estos temas y reconoce la aportación "de la crítica occidental y su gran interés por las artes plásticas del Islam y el servicio que han prestado al conocimiento de las mismas".[24]

Pero más allá del problema del rezago está el del enfoque adecuado para abordar el tema. Mientras la escuela occidental trata de ceñirse al "método científico", esencialmente arqueológico, taxonómico, descriptivo y comparativo, los islamófilos delatarán muy pronto su enfoque dogmático, movidos por un chauvinismo tardío; tratarán de darle a su objeto de estudio una justificación religiosa que lo haga aceptable ante el Islam oficial.

La escuela islamófila representada por historiadores musulmanes (que se subdividen en grupos nacionalistas arabófilos, persófilos y turcófilos) y algunos simpatizantes occidentales elabora interpretaciones rebuscadas, rayanas en el esoterismo. Se empeña en demostrar que el arte islámico "ya estaba preconcebido en el Corán" y que es musulmán en su inspiración, formas (*sic*) y propósitos, a lo cual no dudan en añadir el elemento del "genio" árabe, persa o turco. Estos historiadores parten, por lo general, del postulado de Massignon y acuden a los místicos esotéricos sufíes para ma-

[23] Stetieh, Saleh, "Rationality and Irrationality in the Islamic Imagination", *Islamic Quarterly*, núm. 26, 1982, p. 104.

[24] Aziza, M., *L'image et l'Islam*, París, Albin Michel, 1978. Véase Puerta Vílchez, J., *Historia del pensamiento estético árabe*, Madrid, Akal, 1997. p. 32.

chacar que el arte del Islam es "un milagro", "espontáneo y original", una "segunda revelación divina" como lo calificara Titus Burckhardt o un "canto a la unicidad en la multiplicidad".

No es difícil dejarse seducir por el entusiasmo de una especulación típicamente islamófila, como le acontece en ocasiones a la doctora Dominique Clevenot. Refiriéndose al arabesco geométrico dice: "Este motivo irradiante [...] tiende a focalizar la atención en un punto único. La impresión que resulta es que en la trama de lacerías un símbolo religioso está en gestación. Se trata acaso de una guía que nos lleva de la multiplicidad de la creación a la unidad divina; el símbolo de la creación irradiando a partir del *kun* (el *fiat lux*) inicial, el símbolo de la luz divina ..."[25]

Así, el vacío teórico en la interpretación del arte islámico, que no se interesaron por llenar los pensadores musulmanes medievales y más bien se empeñaron en desalentar, ahora, de forma retroactiva, lo quieren subsanar sus descendientes especulando, a posteriori, sobre un supuesto sentido y propósito puramente musulmanes, frecuentemente con rasgos místicos intuidos pero difícilmente comprobables.

El profesor paquistaní (musulmán) Moinul Haq reconoce que:

> Siempre habrá una amplia e insuperable brecha entre los enfoques de los académicos musulmanes y los no musulmanes respecto de la historia y civilización del Islam, particularmente en lo que se refiere a las cuestiones espirituales, sobrenaturales y milagrosas [...] Un estudio objetivo de estos asuntos se hace muy complicado porque en el Islam los aspectos espirituales y temporales de la vida (laicos y religiosos) no pueden separarse. Cualquier crítica [...] puede ser vista por los lectores musulmanes como hostil o tendenciosa [...] y probablemente será interpretada como una muestra de rechazo al Islam [...][26]

[25] Clevenot, D., *op. cit.*, p. 170.

[26] Haq, Moinul, "Al Quran and Hadith Literature as Source Material for the Study of the Sirah of Prophet Mohamed", *Journal of the Pakistan Historical Society*, vol. 35, núm. 2.

De ahí surgirán grandes divergencias de definición e interpretación que, como en otros campos donde la razón religiosa se enfrenta con la científica, harán casi imposible el diálogo. Un intento de los occidentales por reducir la polémica giró en torno a la tesis de la "genialidad matemática" del arte islámico que, a su vez, da cabida a las especulaciones sobre el simbolismo del número y medidas que siempre resultan atractivas para los islamófilos, como Sayyed Hussein Nasser.[27] Abundan estudios donde se desmenuza la trama geométrica de los diseños islámicos y se "revela" su base matemática pero, como se verá más adelante, de ahí a demostrar que los artesanos eran "genios matemáticos" o que había una "intencionalidad simbólica" en sus diseños hay un enorme trecho. Estas posturas han conducido a callejones sin salida.

4. En busca de definiciones

Ante este panorama, en apariencia desalentador, es crucial llegar a una definición operativa de lo que se entiende por arte islámico. Se han ensayado varias, desde las más simplistas referidas antes que dicen "es el arte surgido en tierras del Islam" o "el arte realizado por los musulmanes", hasta las de tono místico pero intuitivo como la propuesta por Louis Massignon: "La idea directriz del arte musulmán es alzarse más allá de las formas, no detenerse a idolatrar imágenes sino ir más allá hacia Aquél... el Único que permanece [Alá]". Burckhardt dice: "El arte islámico es la manifestación de lo informe en la forma. Provee al observador con belleza para que pueda intuir místicamente la Belleza divina". Mientras, en la misma línea, Hussein Nasser afirma:

[27] Otro ejemplo de hasta dónde se puede llevar la especulación en este campo nos lo brinda el interesante libro-ensayo de Antonio Enrique, *Tratado de la Alhambra hermética*, Granada, Ediciones Antonio Ubago, 1988.

"El arte islámico es el resultado de la manifestación de la Unidad en el plano de la multiplicidad".[28]

En medio de estos polos quedan otras definiciones más formales aunque parciales: George Marcais en su obra *L'art musulman* (introducción) se limita a afirmar que el arte islámico "tiene una personalidad inconfundible", que salta a la vista, pero en realidad lo define como "el último que aparece en el Asia Occidental y cosecha la rica herencia de las civilizaciones que lo precedieron imprimiéndoles su sello particular derivado de su religión". Por su parte, Oleg Grabar en su obra *La formación del arte islámico* afirma que: "el arte bizantino más que ninguna otra tradición estética [...] contribuyó a la creación del arte islámico".

Está por demás decir que los "islamófilos" rechazan —desde su perspectiva dogmática— cualquier vinculación, derivación o continuación del arte islámico de fuentes y modelos "paganos" o cristianos o preislámicos en general, como se empeñan en demostrar las investigaciones arqueológicas de los autores occidentales.[29]

Para los islamófilos, la era "pagana", anterior a la Revelación coránica, es considerada la era oscura o de la ignorancia, la "*yahiliya*", de ahí que los musulmanes no puedan aceptar el hecho histórico de la vinculación íntima de su arte con dicho periodo. En ese sentido se comprende la tesis, no fundamentada, del profesor musulmán Ahmed Fikhri, quien en la década de 1950 insistía en que el diseño de las mezquitas era "totalmente original, surgido en el medio espiritual del Islam". Fikhri atacó las investigaciones de Creswell

[28] Véase Burckhardt, Titus, *El arte del Islam,* Mallorca, Olañeta, 1988.

[29] El profesor Yasser Taba, en su reciente obra *The Transformation of Islamic Art during the Sunni Revival,* Seattle, University of Washington Press, 2001, se refiere a este grupo de académicos musulmanes como "esencialistas" o "maximalistas". Además de los ya señalados Burckhardt o Sayyed Hussein Nasser o Ismail al-Faruqi, también incluye a autores como Nasser Ardalan y Laleh Bakhtiar en su obra *The Sufi Unity,* 1973, e Issam al-Said y Ayse Parman en su obra *Geometric Concepts in Islamic Art,* 1976.

y otros arqueólogos e historiadores occidentales, pero sus ideas no tuvieron eco. Como señala Leopoldo Torres Balbás: "esta teoría, más influida por la sensibilidad religiosa islámica que fundada en el análisis de la historia artística, es difícil que logre muchos adeptos".[30] Más recientemente el profesor musulmán Ismail al-Faruqi rechaza, por las mismas cuestiones religiosas, las investigaciones de Oleg Grabar sobre la adopción del arte sirio-bizantino por parte del arte islámico omeya.[31]

5. Definiciones de trabajo y alcance de esta obra

Al hablar de arte islámico debe quedar claro que me referiré a la expresión plástica. En términos generales puede argumentarse que no existe en el Islam una distinción tajante entre artes menores y gran arte, y tampoco entre expresión escultórica, pictórica y arquitectónica. De cualquier forma, la expresión escultórica y pictórica, como se desarrolló en la tradición artística europea occidental, ciertamente quedó "atrofiada" en el marco de la doctrina islámica, de ahí que

[30] Véase respuesta de Torres Balbás contra Al-Faruqi, "Origen de las disposiciones arquitectónicas de las mezquitas", *Al-Andalus*, vol. XVII, 1952.

[31] Al-Faruqi, Ismail, "Islam and Art", *Studia Islamica*, 37, 1973-1974. Ahí señala: "estos académicos no musulmanes dominan el conocimiento exotérico de la tradición artística islámica pero fallan al tratar de ir más allá del velo externo para llegar al corazón de las normas estéticas islámicas. Por su formación extranjera e incluso por su sesgo contra los materiales [religiosos] están condenados a visualizar la creación artística islámica como meros intentos fallidos no equiparables a las glorias de los círculos artísticos occidentales". Las tesis islamófilas de Al-Faruqi se reeditan en su obra *The Cultural Atlas of Islam*, Nueva York, Mac Millan, 1986. Una reacción similar enfrentó el autor de este libro en El Colegio de México de parte de dos profesores musulmanes visitantes. A pesar de que sus especialidades son economía y lengua, reaccionaron emocionalmente ante la mera referencia al antecedente bizantino de estructuras "sagradas": el Domo de la Roca y la Mezquita de Damasco.

los historiadores del arte vacilen en otorgarle lugares propios y generalmente consideren estas expresiones como "simbióticas" o absorbidas dentro de la arquitectura a través de la decoración esculpida o de los diseños gráficos. En ese sentido, el objeto de estudio principal o más completo para los historiadores del arte islámico sigue siendo la arquitectura. En esta obra la atención estará centrada pues en la arquitectura monumental que, como se indicó antes, es considerada como imagen y a la vez portadora de imágenes.

Con base en lo ya expuesto, considero legítimo e indispensable fijar las definiciones de trabajo de esta obra. La primera se refiere al concepto de civilización, que yo expresaría en sentido jalduniano: *la manifestación terrenal de un orden divino/ supranatural revelado a un grupo humano en particular. El "orden divino" se imprime en la sociedad, las leyes, el Estado, los valores y el arte de dicho grupo.* En este sentido es pertinente la afirmación de Titus Burckhardt: "La manifestación más externa de una religión o una civilización como la del Islam —y el arte es, por definición, exteriorización— refleja a su modo lo más íntimo de esa civilización".[32] En la misma línea se expresa Hegel:

[32] La definición que propongo puede considerarse "jalduniana" si se toma en cuenta el lugar central que Ibn Jaldún asigna a la religión como integradora y determinante en una civilización. Véase Saade, Ignacio, "La religión como factor de civilización en los *Prolegómenos* de Ibn Jaldún", *Al-Andalus*, vol. XXXI, 1996. Respecto de Burckhardt, véase *El arte del Islam*, Mallorca, Olañeta, p. 9. En sentido opuesto podemos citar a Lessing, del periodo de la Ilustración europea, quien afirmaba que el significado religioso en el arte es un factor castrante e incluso un contrasentido: "debemos discriminar y considerar sólo trabajos de arte los que son productos puros del artista [...] todo el resto que muestre alguna tendencia religiosa evidente no es digno de ser llamado trabajo de arte. En ellos el arte no trabaja *per se* sino que es un instrumento de la religión que tiene representaciones simbólicas impuestas y dejan de lado su belleza [...] la religión le quita a la pintura su vocación propia, la representación de cuerpos bellos en el espacio y la esclaviza a la preocupación externa del significado a través de las representaciones simbólicas, preocupaciones que competen más bien al discurso y la narrativa". Lessing, Ephraim,

> El destino más elevado del arte es aquel que resulta común a la religión y a la filosofía. Como éstas son una forma de expresión de lo divino [...] los pueblos han depositado en el arte sus mayores ideas y éste constituye para nosotros, con frecuencia, el único medio de comprender la religión de un pueblo. Pero se diferencia de la religión y de la filosofía por el hecho de que posee el poder de dar una representación sensible de sus ideas más elevadas, lo que permite que ellos sean mas fáciles de aprehender [...] a pesar de ello la idea [religiosa] siempre poseerá una existencia más profunda que no se presta ya a la expresión sensible: es el contenido de nuestra religión y cultura.[33]

En cuanto a definir el arte islámico, para mí y para efectos de esta obra, se trata de: *la continuación, en sendos ramales occidental y oriental, tanto del arte romano-bizantino como del persa-mesopotámico adaptados, adoptados y apropiados por la civilización islámica.*[34] Lejos de darse un sometimiento pasivo a esas formas, se estableció un diálogo con el pensamiento religioso musulmán. Ello supuso un proceso de descarga y vaciamiento de significados y simbolismos asociados a las civilizaciones que los generaron, pero también supuso la recarga y absorción de nuevos significados aportados por

---

Lacoon: an Essay on the Limits of Painting and Poetry (1776), Indianápolis, Bobbs-Merrill Educational Publishing, 1962.

[33] Véase Hegel, G. W., *Lecciones de estética*, Introducción, p. 32, (se encuentra publicada en la editorial Akal de España.) Ver también Puerta Vílchez, José Miguel, *Historia del pensamiento estético árabe*, Madrid, Akal, 1997.

[34] Pocos autores musulmanes aceptarían de buen grado este vínculo de lo islámico con lo "infiel". Notable excepción es la del autor turco Mehment Aga-Oglu en su artículo "Remarks on the Character of Islamic Art", *Art Bulletin*, 39, 1954, donde reconoce la ascendencia del arte bizantino, sasánida y mesopotámico sobre el arte islámico. El islamófilo Sayyed Hussein Nasser acota: "es cierto que una religión puede adoptar ciertas formas y símbolos artísticos de otra religión, pero en tal caso serán transformados por el espíritu de la nueva revelación [...] el Islam adoptó muchos motivos de la Persia preislámica [...] pero los transformó el espíritu islámico", Nasser, Hussein, *Islamic Art and Spirituality*, Nueva York, State University of Nueva York Press, 1987, p. 69.

el Islam. Esta definición permite subsanar el problema, ampliamente debatido entre historiadores, de los *límites temporales y espaciales o geográficos* del arte islámico. Puesto que los parámetros estéticos quedan bien definidos por las herencias bizantina y persa —reelaboradas dentro de los límites de los califatos omeya y abasida— desde mi punto de vista, no pueden abarcarse dentro del arte islámico las expresiones "periféricas" subsaharianas, sudasiáticas, balcánicas o incluso las arábigo-peninsulares de la civilización musulmana. Nadie niega que dichas expresiones sin duda forman parte de la civilización islámica como tal pero, desde el punto de vista artístico-estético, quedan fuera del alcance de la herencia persa-mesopotámica o romano-bizantina. Ello explica en buena medida el concepto de "unidad del arte islámico".

Unidad no significa uniformidad; en ese sentido el arte islámico logró conservar su unidad a pesar de sucesivas fragmentaciones políticas y sectarias. El cambio de capitalidad de Damasco a Bagdad en el siglo VIII facilitó ciertamente la consolidación de ramales artísticos "oriental" y "occidental". El primero se ha identificado como el "estilo persa" que se extendió de Mesopotamia al Asia Central; el segundo se identifica como el estilo hispano-magrebí, y aún podrían identificarse un tercer estilo egipcio-sirio en el Oriente Medio y un cuarto, turco, en Anatolia.

En general, los historiadores del arte islámico han adoptado, de facto, este límite espacial al elaborar sus catálogos. Tal vez por corrección política no lo explican ni explicitan e incluso algunos ni siquiera sean conscientes, pero los límites referidos se hacen evidentes en sus índices, en la selección de imágenes e incluso en los mapas de referencia donde no aparecen ciudades musulmanas consideradas "periféricas", como se puede apreciar en el mapa de la **figura 1**. Asimismo, dan tratamiento de zonas fronterizas o de transición a la zona mudéjar en Europa y a la indo-islámica, que muchas veces se niegan a incluir en sus estudios o catálogos. Como se discutirá en el apartado correspondiente, considero que

hay una tercera zona de transición muy importante que es la otomana-balcánica, también excluida de las "historias ilustradas de arte islámico". Nuevamente es Oleg Grabar quien en su ya citado artículo de la revista *Muqarnas* observa esta "selección de imágenes y de periodos históricos", aparentemente consensual, que incluye las zonas geográficas señaladas así como el límite temporal del siglo XVII.

En este punto habría que aclarar la noción de arte islámico "medieval", que es la sustancia misma de lo que se entiende por "arte islámico". Se conoce la fecha de su inicio en el siglo VII pero habría que explicar su límite en el siglo XVII. La razón obedece a que, en esa centuria, la posibilidad de reelaboración creativa de la herencia persa-mesopotámica o romano-bizantina parece agotarse a lo largo y ancho del mundo islámico, lo cual coincide con la entrada primero de influencias pictóricas europeas y después arquitectónicas, especialmente barrocas. Un indicador estético importante es el declive en la construcción de "*muqarnas*", como se verá en el capítulo dedicado a este elemento. El final del siglo XVII corresponde al inicio de la expansión comercial y militar europea, que a su vez frena y obliga a retroceder a los grandes imperios islámicos de la época: otomano, safavida, mogol y magrebí.[35] En el siglo XIX el retroceso se con-

[35] Aunque sea en un pie de página, se puede repasar brevemente esta situación. De Oeste a Este del mundo musulmán, el periodo de decadencia coincide con el fin de la dinastía Saadí en el Magreb que durante el siglo XVI había protagonizado un breve renacimiento gracias al influjo de artesanos andaluces; en el imperio otomano coincide con su derrota y retroceso frente a potencias europeas; en Irán, con la devastadora invasión afgana del siglo XVIII que puso fin a la dnastía Safavida, fundadora del Estado-nacional iraní; en India coincide con la disrupción del imperio mogol a manos europeas y con rebeliones internas. Aquellas zonas que se mostraron más resistentes a la influencia europea, como Marruecos o el Asia Central, caen en una letargia artística que se traduce en arcaísmos, rebuscamientos y pérdida de la calidad de las obras. El aspecto positivo de este fenómeno es que fue en esas zonas donde, en el siglo XX, se logró comenzar el "rescate" de tradiciones artesanales medievales aún vivas.

vierte en franca decadencia con la penetración imperialista y colonialista, especialmente francesa, británica y rusa, con el resultado de dislocar completamente la cultura musulmana, incluidas las artes plásticas, lo que marcaría el fin del "arte islámico medieval".

Algunos historiadores del arte utilizan con precaución categorías "europeas" como "medieval", con todas las implicaciones que acarrea, y han preferido clasificar el arte islámico en formativo, clásico y postclásico, pero el fin del postclásico se fija invariablemente en el siglo XVII. El siglo XVIII se considera el inicio de la "decadencia".[36] Al respecto reflexiona Oleg Grabar: "El [arte] islámico se distingue de sus contrapartes china, japonesa u occidental por el hecho de que parece detenerse (abruptamente), con pocas excepciones, en casi todas sus regiones desde finales del siglo XVII. Para el siglo XIX, El Cairo de Mohamed Ali y sus sucesores intenta [...] adoptar el modelo del París de Haussmann [...] y lo mismo ocurre en Lahore o en Estambul..."[37] (**fig. 2**).

Por su parte, Ali Widjan concluye que ya en el siglo XIX se "han dislocado" por completo las tradiciones artesanales islámicas:

> En su origen el Islam tomó prestado de otras tradiciones artísticas, bizantinas, sasánidas y greco-romanas [...] en el siglo XIX el aprendizaje del arte, conforme a la estética occidental, causó una ruptura irreparable entre las llamadas bellas artes [europeas] y las artesanales. La nueva actitud distinguía entre arte *per se* y arte utilitario, lo que llevó al desprecio y vulgarización de las artes tradicionales en el Islam. La primera escuela de "bellas artes" en el mundo musulmán fue la Academia Imperial de Bellas Artes de Estambul creada en 1883 y fue rápidamente imitada [...] como la que se creó en El Cairo en 1908 seguida

[36] John D. Hoag estableció para el arte islámico "medieval" una periodización, si bien aún controvertida cronológicamente, de preclásico, clásico y postclásico entre los siglos VII y XVII. Véase Hoag, John D., *Islamic Architecture,* Nueva York, Abrahms, 1977.

[37] Grabar, O., *Penser...*, *op. cit.*, p. 24.

> de otras en Iraq, Líbano, Túnez, Jordania, India [...] a falta de maestros locales fueron importados maestros europeos... [38]

Estas dramáticas y disruptivas transformaciones culturales de los siglos XVIII y XIX, sólo comparables a las que sufrió el Japón Meiji, han suscitado entre los historiadores la noción de que la "Edad Media" musulmana se extendió hasta ese momento en términos de estructuras culturales, sociales y económicas. Los propios historiadores e ideólogos del mundo árabe consideran el siglo XIX, que entre otras cosas coincide con la adopción tardía de la imprenta de caracteres árabes, como el inicio de su "Renacimiento" y de su "entrada a la modernidad", fenómeno que llaman "Najda". Ello lleva aparejado el rompimiento, o intento de rompimiento, con las tradiciones culturales y religiosas y el surgimiento de los nacionalismos de tendencia secularista que siguen modelos europeos.

Paradójicamente, al tiempo que el mundo islámico trataba de romper con su pasado, el mundo occidental descubría y consagraba el "arte islámico medieval". Confirma Oleg Grabar:

> El estudio de las artes musulmanas es una creación occidental del siglo XIX europeo que se elabora sin apoyo ni contrapeso en el mundo musulmán. [Pero] la historia crítica de esta disciplina aún está por hacerse. Cuatro capitales europeas jugarán un rol principal en estos estudios: París, Londres, Viena y Berlín, con San Petersburgo y Turín en segundo plano. Los aficionados, los arquitectos, los coleccionistas privados (*connaisseurs, amateurs*)... se interesan por un arte islámico largamente ignorado por la academia, de ahí que estos pioneros ocuparán posiciones en los museos antes que en las universidades.[39]

[38] Widjan, Ali, "The Status of Islamic Art in the Twentieth Century", *Muqarnas*, 9, 1992, p. 188.

[39] Grabar, O., *Penser...*, *op. cit.*, pp. 25-26. Dos grandes coleccionistas de arte árabe serán Charles de Saint Maurice y Ambroise Baudry en Egip-

Esta relativa improvisación es lo que explica igualmente la confusión de criterios para denominar adecuadamente el objeto de estudio.[40]

De ahí que los términos árabe, mahometano, musulmán, hispano-árabe, hispano-musulmán, mudéjar, morisco e islámico hayan sido aplicados con ligereza cuando no indistintamente a este arte. Un error más grave es aplicarle denominaciones que en realidad corresponden a identificaciones étnico-geográficas: "árabe", "turco", "persa" o "indio". Estos diversos términos no son sinónimos y no deben usarse como tales. La inclinación a favor de uno u otro no deja de estar determinada por la costumbre y la época, pero también puede denotar sesgos ideológicos. El término que finalmente ha prevalecido en los medios académicos es "islámico" y aun éste tiene un carácter artificioso, pues no es usual en la lengua árabe. En el último apartado de esta Introducción se hace una revisión crítica de las principales denominaciones que se han dado al arte del Islam.

6. Revisión crítica de las principales denominaciones que se han dado al arte del Islam

ÁRABE: La primera designación del arte del Islam como "árabe" fue una extensión irreflexiva de los estudios orientalistas sobre "lengua y literatura" árabes. Este tipo de clasificaciones, con sesgo racial, de "civilizaciones", corresponden a los siglos XVIII y XIX y se hacen patentes en obras pioneras como *La civilization arabe* (1884) de Gustave Le Bon, que causó un gran impacto en Egipto y fue traducida al árabe dando lugar a obras enciclopédicas de autores libaneses y egipcios como "literaturas árabes" e "historias de

---

to. Véase Volait, Mercedes, "De rèleve à la conservation des monuments de l'art arabe", *REMMM*, 73-74, 1994.

[40] Volait, Mercedes, *op. cit.*

los imperios árabes", lo que a su vez tuvo mucho que ver con el surgimiento de la "identidad árabe" en el siglo XX.[41] Inevitablemente, los primeros museos e institutos académicos que aparecen en el siglo XIX en Europa y en el mundo musulmán semicolonizado llevan el calificativo de árabe. Los británicos fundan en Egipto el "Museo de Arte Árabe", en Argelia y Túnez los franceses hacen inventarios de monumentos "árabes", mientras que en España, cuyo pasado "musulmán" es rehabilitado por los mismos orientalistas europeos, comienzan a aparecer los primeros institutos "árabes" e inventarios de "monumentos árabes". En 1874 Oliver Hurtado publica *Granada y sus monumentos árabes*; en 1879 el ingeniero Prisse d'Avennes publica *La décoration arabe* y, todavía en 1893, Albert Gayet publica su manual *L'art arabe*.

En el medio académico del XIX parecía lógico ceñirse al término de arte árabe equivalente al de "arte chino", "indio" o "gótico" en una ecuación tan "universal" como simplista de: lengua = etnia = civilización = arte. Pero no tardó en imponerse una revisión: el arte "gótico" ciertamente no fue creado por los godos y el arte del Islam tampoco fue creado por los árabes. Ya desde 1818 el arquitecto Huyot, al hacer un levantamiento de monumentos "árabes" en Egipto, advirtió el error: "los árabes (musulmanes) se inspiran en los egipcios y griegos ya que el pueblo árabe no conocía otra

[41] El criterio del francés Le Bon era idealizar y generalizar el factor común lingüístico y étnico con el propósito ideológico implícito de estimular la conciencia de identidad "nacional" en los pueblos arabófonos frente al imperio turco otomano. De esta forma, Francia y Gran Bretaña preparaban el camino para colonizar el norte de África y el Medio Oriente. El libro de Le Bon tuvo el éxito esperado e inmediatamente fue traducido al árabe en Egipto. Lo paradójico es que hasta ese momento los pueblos arabófonos del norte de Africa y del Medio Oriente no se habían considerado a sí mismos como "árabes", sino que se identificaban tradicionalmente por sus regiones y ciudades o por la fe musulmana. Así, textos clásicos del siglo XIV, como los de Ibn Batuta o Ibn Jaldún, reconocen "países" musulmanes como Ifriquiya (Túnez), Magreb (Marruecos), Hispania o Al-Andalus, Egipto, Al-Iraq, Cham o Damasco (Siria), el Yemen, etc., y

ciudad que sus campamentos, ni otra casa que su tienda". Historiadores y arqueólogos comenzaron a hablar de arte "persa", "turco" o "beréber" para oponerlo al "árabe".[42]

Pero quién mejor autorizado para explicar el estatus de los árabes en relación con el arte que el gran historiador magrebí medieval Ibn Jaldún, cuya obra citada, *Muqaddimah* (s. XIV), había sido rescatada precisamente por los orientalistas: "Pues entre los árabes las costumbres de la vida nómada están profundamente arraigadas; se alejan demasiado de las artes. Después de la conquista los árabes [...] se conformaron con las construcciones que los otros pueblos habían efectuado [...] Este pueblo, al subyugar a los persas, tomó de ellos las artes y la arquitectura [...] El lector que haya aquilatado estas observaciones reconocerá en ellas la exactitud". Más adelante dice:

> Los edificios levantados por los árabes distan de ser sólidos debido a la civilización nómada de este pueblo y su alejamiento de las artes [...] los árabes son ajenos a tantas previsiones; ellos procuran [para fundar sus ciudades] principalmente los lugares apropiados para la alimentación de sus camellos, sin preocuparse siquiera de la calidad del agua [...] véase cómo los árabes han fundado las ciudades de Kufa, Basra y Kairuan; su única preocupación fue el terreno en donde sus camellos podían apacentar... (libro IV, cap. 9).

---

nunca se les hubiera ocurrido hablar del "mundo árabe" ni identificarse como "árabes", ni mucho menos hablar de "ciencias y artes árabes". Ibn Jaldún es muy claro al identificar a los árabes como un pueblo ajeno, tribal, inculto y de civilización nómada, al tiempo que reconoce que dicho pueblo aportó la lengua árabe y la fe musulmana. Pero las "ciencias y las artes", nos dice, vienen de pueblos con antiguas civilizaciones como los "romanos, israelitas, persas, coptos, chinos y nabateos".

[42] Pinon, Rene, "L'Orient de Jean Nicholas Huyot", *REMMM*, 73-74, 1994, p. 49.

En el capítulo XXI, libro V, Ibn Jaldún concluye: "los árabes son el pueblo del mundo que tiene menos disposición para las artes", y explica:

> [...]la causa de ello es la gran inveteración y el apego de los árabes a la vida nómada y su aversión a la vida sedentaria, a las artes y costumbres que origina [...] por ello la práctica de las artes se ve generalmente muy limitada en los países originarios de los árabes (la península arábiga) y en las comarcas de que se han apoderado desde la eclosión del Islam, realidad que los obliga a traer del extranjero muchas cosas que les son necesarias. Observad en cambio cuán florecientes están las artes en los países habitados por los chinos, indios, turcos y cristianos. Los bereberes, pueblo no árabe que habita el Magreb, pueden ser catalogados en el mismo orden de los árabes porque están habituados al vivir nómada [...] excepto por los tejidos de lanas, la curtiduría y calado de la piel [...] porque la lana y la piel son productos abundantes en la región ocupada por un pueblo nómada. [En cambio] en el Oriente las artes tuvieron profundo arraigo durante una larga serie de siglos, bajo los reinados de persas, nabateos, coptos, israelitas, griegos, romanos y otros antiguos pueblos.[43]

De ahí se comprenden las justas apreciaciones que los más importantes historiadores contemporáneos del arte islámico han hecho en contra del apelativo "arte árabe". Suponer que el uso del árabe clásico como lengua culta en la civilización islámica medieval autoriza a llamar a los que la usan "árabes" y, por extensión, al arte "árabe", equivaldría a hablar de una única civilización "latina" europea por el uso del latín en la Europa medieval, en la que sólo habría "latinos" y se negaría identidad a franceses, ingleses, castellanos,

[43] Ibn Jaldún, *op. cit.*, pp. 634, 636 y 715. Como puede verse, Ibn Jaldún se refiere a los árabes como pueblo que trae el Islam y la lengua árabe pero que, todavía en su época (el s. XIV) se aferra a una civilización nómada y depende de pueblos civilizados más antiguos, conversos o no, que son los que Ibn Jaldún reconoce como los verdaderos creadores de la civilización islámica propiamente.

catalanes, portugueses, etc. Su arte sería "latino" en lugar de románico, ojival y demás. Sobre el equívoco tan frecuente de confundir a los arabófonos musulmanes por vocación con "árabes", el que mejor nos lo explica es el sabio turanio Al-Biruni (s. X), quien se cuida de aclarar que es "huésped del árabe" y que admira esta lengua por ser la de la Revelación, pero nunca se atreve a llamarse a sí mismo árabe:

> Nuestra religión y nuestro imperio [el califato abasida] son árabes [...] las tribus sometidas a veces se han aliado para conferir un carácter no árabe al Estado (islámico). Mas no han sido capaces de alcanzar sus propósitos y en tanto la llamada a la oración siga resonando en sus oídos cinco veces al día y el Corán se recite en buen árabe entre los creyentes [...] por fuerza habrán de someterse [...] Las ramas de la sabiduría de todos los países han sido traducidas a la lengua de los árabes, acrecida en hermosura y plena de seducción [...] mal que le pese a todos los pueblos sometidos [...] Hablo por experiencia pues fui criado en un idioma en el que sería extraño encontrar una rama completa del conocimiento. De ahí pasé al árabe y al persa y de ambos soy huésped [...] pero antes preferiría ser reprendido en árabe que elogiado en persa.[44]

Henri Terrasse advierte que "sería absurdo, bajo pretexto de que los monumentos musulmanes son anónimos, ver en ellos creaciones del llamado genio árabe".[45] Chueca Goitia concluye algo similar: "a ese pretendido genio árabe se ha atribuido muy frecuentemente todo lo que los pueblos islamizados hicieron bajo la nueva religión musulmana e incluso aquello que se inspira de manera evidente en sus propias tradiciones nacionales".[46] Aun el islamófilo y arabófilo Burckhardt suscribe ampliamente esta opinión:

[44] Burckhardt, T., *El arte..., op. cit.*, p. 48.

[45] Encina, Juan, *Fernando Chueca Goitia, su obra teórica de 1947 a 1960*, México, UNAM, 1982, p. 97.

[46] *Ibid.*

> El Islam naciente no conocía ningún arte propiamente dicho ni podía conocerlo porque su ambiente de origen era el de una vida nómada o seminómada [...] es sabido que los comerciantes árabes se relacionaban con las civilizaciones de Bizancio y Persia pero la mayoría de las obras que pudieran admirar eran extrañas a sus necesidades vitales, lo único que les interesaba [culturalmente] eran las armas, las joyas, la ropa. En su país conservaban formas de vida antiguas y pastorales [...] Los árabes, al igual que todos los nómadas, tenían poca sensibilidad hacia las convenciones de la arquitectura; valoraban por el contrario las artes menores: alhajas, armas decoradas y por encima de todo ricos tejidos que podían transportar y colgar en sus tiendas.[47]

Marcel Dieulafoy, uno de los pioneros en el estudio del arte islámico, enfatiza el componente persa del arte del Islam: "Persia [...] ha sido [...] la inspiradora de la arquitectura musulmana y [por extensión] de la llamada mudéjar de España".[48]

MAHOMETANO: En algunas enciclopedias y libros de arte se utilizó alternativamente el término "mahometano" al menos hasta la década de 1950. Incluso Archibald Creswell lo llegó a emplear. Sin embargo, dicho apelativo pronto fue descartado como incorrecto e inaceptable ya que no existe tal cosa como religión "mahometana" en el sentido de zoroastriana, cristiana o budista, que apelan a los maestros fundadores. También es un barbarismo hacer sinónimos árabe y musulmán, lo cual es equivalente a confundir etnia y religión.

MUSULMÁN: El término "arte musulmán", equiparable al de "arte cristiano", apareció a finales del siglo XIX como alternativa más adecuada al de "árabe". Sin embargo, como se explicará más adelante, tampoco resulta justo o preciso, lo que provocaría su eventual sustitución. En el siglo XIX, el estudio comparativo de las religiones en obras como las de Hegel, Muller y sobre todo la de William Robertson, *Lectures*

[47] Burckhardt, T., *El arte...*, op. cit., p. 29.
[48] Encina, Juan, *op. cit.*, p. 86.

on the Religion of the Semites (1889), abandonan el enfoque "racial" y enfatizan la religión como núcleo de las civilizaciones e inspiradora de su arte. Así, la segunda gran exhibición internacional de arte del Islam (París, 1893) fue significativamente titulada "Exposition d´art musulman", y no de "art arabe".[49] Poco después apareció la obra de Gaston Migeon, *Manuel d´art musulman* (1907). Pero todavía en 1919, el término no está consagrado y Creswell prefiere el término "mahometano" en su "Chronology of the Muhammedan Monuments of Egypt". En 1926 George Marcais publica su *Manual d´art musulman.* En 1936 Creswell lo adopta en su obra monumental *Early Muslim Architecture,* y todavía en 1954 Marcais publica *L´architecture musulmane d´Occident* (1954). En España se impuso el término de arte hispano-musulmán.

ISLÁMICO: Desde los años treinta comienza a imponerse, sobre todo en el medio académico germano y anglosajón, el término "islámico" como el más adecuado o al menos el más "neutro", pues supera el problema de la diversidad étnica del mundo musulmán así como el sesgo religioso. En ese sentido destacan las influyentes revistas especializadas *Ars Islamica, Revue des Études Islamiques* y *Studia Islamica.* En los sesenta aparecen obras sobre la civilización islámica como las de Hodgson, Von Grunebaum y Bernard Lewis.

En el campo del arte, Oleg Grabar culmina este proceso con su libro *Islamic Art and its Decoration* (1964). En una obra posterior, *The Formation of Islamic Art,* Grabar dedica un capítulo entero al uso del calificativo "islámico" para el arte y la civilización:

> el calificativo de islámico, aun aplicado al arte, va más allá del sentido que tienen los términos cristiano, budista o hinduista con su fondo religioso, o gótico y barroco con su sentido de estilo; en realidad abarca y se refiere a una civilización [...] en la que la mayoría de la población, o al menos la clase gober-

[49] Vernoit, Stephen, "The Rise of Islamic Archaelogy", *Muqarnas,* 14, 1997, p. 35.

> nante, profesa la fe del Islam. Así, el sentido del arte islámico [también resulta] diferente al de arte chino o arte español ya que no se puede hablar de territorio islámico o de pueblo islámico.[50]

Grabar, coincidiendo implícitamente con Ibn Jaldún, enfatiza que sólo este calificativo, referido a una civilización y no sólo a la religión en sí, puede abarcar la gran cantidad de etnias y religiones que, viviendo bajo dominio musulmán, no son musulmanes y no son árabes: coptos, arameos, caldeos, persas, mozárabes, moros, bereberes, judíos, cristianos, turcos, indios o mongoles que, con los musulmanes, son los verdadores creadores anónimos del arte "islámico". Ésta es la conclusión a la que llegaba Mayer en su obra *Islamic Architects and their Works* (1956), donde utiliza el calificativo islámico "[para poder abarcar] un gran número de maestros que no eran musulmanes pero que utilizaban nombres que no revelan su confesión [...] judíos y cristianos". Así tenemos por ejemplo el caso de los tres arquitectos que en el siglo X dirigen la construcción de Medina Azahara; dos de ellos son arameos y otro egipcio, aunque usan nombres "árabes" en su calidad de conversos al Islam.

Incluso el islamófilo Titus Burckhardt en algún momento reconoce que el arte del Islam no debería llamarse "musulmán", pues el Corán no es la fuente directa de inspiración: "el arte del Islam [...] es abstracto y sus formas no se derivan directamente del Corán [...] parecen no tener fundamento escriturario al tiempo que tienen un carácter profundamente islámico".[51]

HISPANO-ÁRABE: Respecto del calificativo apropiado para el arte del Islam surgido en España o en tierras andaluzas, éste ha pasado por las mismas vicisitudes a las que hay que añadir el problema del nacionalismo. En el siglo XIX,

[50] Véase Grabar, Oleg, *The Formation of Islamic Art,* New Haven, Yale, YUP, 1987.

[51] Burckhardt, T., *El arte...*, *op. cit.*, p. 19.

cuando comenzaban a escribirse las primeras "historias del arte" español, persistía aún la alienación respecto de los monumentos musulmanes vistos como rastros de un dominio extranjero, ajeno e indeseable. En el Renacimiento se les calificaba de obras "bárbaras" dejadas por los "mauritanos" o "moros".[52] En el XIX, siguiendo la ya mencionada tendencia académica francesa, se les clasificó como "árabes".

A finales del siglo XIX, los historiadores y arqueólogos españoles modifican su criterio y comienzan a hablar de un arte hispano-árabe o hispano-morisco o arábigo-andaluz, con ánimo claro de asimilarlo, de "nacionalizarlo". Es el momento en que España coloniza el Magreb e, incluso, surge un orgullo particular respecto del califato de Córdoba. Superado el problema ideológico de aceptación vino el problema del calificativo adecuado ya que el término "árabe" resultaba poco aceptable. Étnicamente hablando se sabe que el elemento auténticamente árabe en España fue marginal; sólo unas cuantas familias de notables podían demostrar genealogías árabes que, sospechosamente, casi siempre se vinculaban al círculo del Profeta Mahoma; cuestión de prosapia. Un censo de la Granada musulmana del año 1311 establece que de los 200 000 habitantes sólo 500 eran "árabes de raza".[53] En todo caso, como dice Rafael López Guzmán coincidiendo con Fernando de Marías, lo ideal sería "la recuperación de una terminología histórica, tomada de los documentos y textos contemporáneos...". En ese sentido, no hay justificación para querer, retroactivamente, imponer una mal entendida (aunque políticamente correcta) identidad "árabe" a la España musulmana.[54]

[52] Torres Balbás, Leopoldo, *Arte almohade, almorávide, nazarí mudéjar, Ars Hispanie*, tomo IV, Plus Ultra, 1957.

[53] Alatorre, Antonio, *Los mil y un años de la lengua española*, México, Bancomer, 1979, p. 85.

[54] Véase López Guzmán, Rafael, *Arquitectura mudéjar*, Madrid, Cátedra, 2000. Todo lo contrario hace Titus Burckhardt en su obra *La civilización hispano-árabe*, 1970.

[181.228.95.204] Project MUSE (2025-01-03 16:07 GMT)

En textos medievales o renacentistas no se habla de "árabes" en España o de una España árabe. Juan de Valdés en el siglo XVI no tiene dificultad para establecer la diferencia entre moros como etnia y "lengua arábiga": "Para aquellas cosas que tomamos de los moros no tenemos otros vocablos con qué nombrarlos sino los arábigos". Ciertamente los habitantes musulmanes de Al-Andalus no hablaban de arte "árabe" ni se identificaban étnicamente como árabes, como lo demuestran Ibn Jaldún o el censo referido.

El territorio musulmán es llamado Al-Andalus, "Hispania" o "España" por Ibn Jaldún, y los moros se identifican como musulmanes, andalucíes, granadinos, sevillanos, etc. Por parte de los cristianos se usa predominantemente el término "moro", que ya identifica un pueblo mestizado como lo muestra un texto del *Cancionero Castellano* del siglo XV: "vienen de todos lenguaxes/ bárbaros, coros (?), guineos, turcos, armenios, hebreos, alarabes y caldeos".[55]

A ellos hay que añadir la población autóctona ibérica, conversa (helches o tornadizos) o no al Islam, que formará el grueso de esa España mestiza, "mora" en la que la lengua árabe, fragmentada en dialectos corrompidos, no logró arraigarse como tampoco el persa se arraigó en la India musulmana o ni siquiera en Afganistán. La mejor prueba es la facilidad con la que el árabe fue desterrado de Andalucía y la relativamente escasa supervivencia de voces árabes en el castellano, aún éstas notablemente adulteradas.

En este panorama suscribo la postura de Puerta Vílchez, quien señala: "conceptos como árabe, islámico o musulmán

[55] Alternativamente, las fuentes cristianas se refieren a "musulmanes", "mahometanos", y en sentido despectivo a sarracenos y agarenos (bastardos) o, en menor medida, hablan de "alarbes" o alárabes, este último con la connotación de "inculto" o "bárbaro." Desde luego los cristianos tampoco hablan de "arte árabe", sino en todo caso aluden a éste como "moro", "moruno" o "morisco". Henri Terrasse por ejemplo utiliza a veces el término "morisco" para singularizar a la España musulmana. Véase su obra *L´art hispano-mauresque,* París, PIHEM, 1932.

son frecuentemente objeto de una verdadera confusión, cuando no son utilizados de manera consciente con fines ideológicos o políticos. Mi postura es clara en ese respecto y se resume en conceder al término árabe un significado puramente lingüístico, referido sólo al idioma [...] mientras que reservo para islámico un sentido más amplio, definitorio de toda una civilización...".[56]

HISPANO-MUSULMÁN: Los historiadores del arte españoles, al no ceñirse a sus propias fuentes, cayeron en el embrollo académico internacional hasta desechar el término hispano-árabe, aplicado al arte, en favor de hispano-musulmán o hispano-morisco.

José Pijoan opta por el término general "arte islámico" (*Summa Artis*, 1949), aunque propone el de arte "sarraceno", con base en una etimología dudosa, para el capítulo dedicado a Egipto y Siria. Asimismo, se muestra vacilante en los dos capítulos dedicados a la España musulmana: a la fase artística califal la llama "árabe" y a la postcalifal, islámica.

Henri Terrase prefiere los términos hispano-morisco e hispano-musulmán. Leopoldo Torres Balbás opta por el término hispano-musulmán en sus trabajos publicados en la influyente revista especializada *Al-Andalus*. La misma línea la continúa Basilio Pavón en dicha revista y en sus obras *El arte hispano-musulmán en su decoración geométrica* y *El arte hispano-musulmán en su decoración floral* (1973).

Sin embargo, en España aún no se impone el término más consensuado actualmente de islámico, lo que daría lugar a hablar de un arte hispano-islámico. Este término sería equivalente al de indo-islámico considerando que la India, como España, indudablemente crea un subestilo islámico identificado por fuertes tradiciones artísticas locales.[57]

[56] Puerta Vílchez, José Miguel, *Historia del pensamiento estético árabe*, Madrid, Akal, 1997, p. 43. Véase también Behrens-Abusief, D. *Beauty in Arabic Culture*, Princeton, Markus Wieser, 1999, p. 6.

[57] Es curioso hacer notar que en la casi totalidad de los estudios citados la justificación por parte de los autores en el uso de uno u otro tér-

MUDÉJAR: Más allá de la calificación adecuada del arte del Islam en tierras hispanas, los historiadores del arte españoles, desde el siglo XIX, no dudaron en reivindicar la existencia de un "arte mudéjar", propio y nacional. En 1859 Amador de los Ríos, en un célebre discurso ante la Academia de Arte de San Fernando, definió el arte mudéjar como "el estilo a que dieron vida los vasallos mudéjares". El término, al enfatizar la etnicidad, es equivalente a su contemporáneo de "arte árabe", pero tiene la connotación nacionalista. Con el mismo sesgo étnico, Amador de los Ríos alude a un subestilo "morisco" que se refiere al arte que surge a partir del término del dominio musulmán en España y hasta la expulsión final, en el siglo XVII, de los moriscos (musulmanes conversos al cristianismo). Torres Balbás hace equivalentes mudéjar y morisco: "puesto que el cambio brusco de religión no supuso mudanza artística", la religión es uno de los elementos que influyen en la distinción pero no es el único determinante.

Sin poner en duda el carácter "nacional" del fenómeno artístico mudéjar, seguirá un amplio debate entre historiadores españoles acerca de si éste constituye un estilo por derecho propio. Algunos se empeñan en hablar de reminiscencias islámicas incrustadas en obras góticas o renacentistas, lo que da lugar a denominaciones como gótico-mudéjar o románico de ladrillo. En esta tendencia el Marqués de Lozoya dice: "el conjunto de edificios moriscos de la Península

---

mino está prácticamante ausente o resulta superficial. En España, hasta tiempos recientes enciclopedias y libros de arte se aferran al término árabe. La posible explicación de esta persistencia, académicamente incorrecta, deriva de su implicación ideológica legitimadora: primero del proceso colonizador español del Magreb (ss. XIX-XX) y más claramente, en el contexto autonómico andaluz, que reivindica sus nexos con el mundo árabe moderno como señal de identidad distintiva. En mi opinión, la persistencia del término hispano-musulmán mantiene igualmente un sesgo ideológico nacionalista ya que implica que la civilización islámica de España fue creación de "españoles" conversos al Islam. Sobre las vinculaciones entre la arqueología y la política e ideología véase la entrevista a Colin Renfrew, *Revista de Arqueología*, núm. 79, 1987.

no constituye propiamente un estilo, aunque sea la manifestación más característica del arte hispánico". Menéndez y Pelayo enfatiza el espíritu nacional del mudéjar: "el único arte peculiarmente español del que podamos envanecernos", y Basilio Pavón concluye: "en suma arte nacional con pretensiones de ser estilo nacional".[58] Ambas posturas me parecen correctas y dignas de tomarse en cuenta.

En el otro extremo, George Marcais en su obra *L´art musulman* reivindica al mudéjar como continuación del arte hispano-musulmán: "la historia del arte musulmán de España no termina en 1492 con la caída de Granada [...] antes de desaparecer, este arte seguirá un nuevo curso, de más de un siglo, bajo el nombre de arte mudéjar". Quizás el que mejor resume el debate es Leopoldo Torres Balbás en la obra *Ars Hispanie*: "abarca todas las manifestaciones artísticas realizadas en territorio cristiano en que aparecen huellas islámicas [...] las pocas obras cuya paternidad conocemos se deben unas veces a moros sometidos, es decir a mudéjares; otras a cristianos españoles influidos por el arte islámico y en ocasiones a artistas extranjeros (musulmanes) venidos a la Península...".

El debate en torno al mudéjar se centra hoy en día más en la clasificación de monumentos y en la probable "fecha de caducidad" de ese arte. Mientras que algunos autores lo dan por extinto en el siglo XVII, tras la expulsión morisca, Chueca Goitia y Leopoldo Torres Balbás se inclinaron por establecer la constancia de lo que llaman "modo mudéjar" o "mudejarismo" como una invariante estética española que renace, por última vez, en el barroco hispano e hispano-americano: "Bien enraizado en el alma popular —dice Torres Balbás— este mudejarismo persiste durante siglos a través de múltiples transformaciones artísticas que apenas lo rozaron [...] Y en ellas se mantiene latente la afición por la

[58] Véase López Guzmán, *op. cit.*, y Sánchez Mármol, Fernando, *Andalucía monumental*, Granada, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985, pp. 203-250.

riqueza decorativa, la profusión ornamental, la policromía violenta unida a la repugnancia por todo lo clásico y equilibrado esperando el momento para manifestarse como un nuevo barroquismo".[59]

NEOMUDÉJAR: Esto nos lleva al problema de denominaciones, aún vacilantes, respecto de los estilos eclécticos de los siglos XIX y XX que tanto eco tuvieron en Hispanoamérica. Está bien establecida una expresión neogótica —para no llamarla estilo— a la que correspondería una neomudéjar. Se les llama así porque los modelos para estas obras corresponden a edificaciones hispano-musulmanas "clásicas" (la Alhambra) o mudéjares (Alcázar de Sevilla). Es el caso de los salones fumadores que evocan las *qubbas* del salón del Trono del alcázar sevillano o las salas del Patio de los Leones. Estas obras han sido clasificadas alternativamente como "neoárabes" tomando en cuenta que, en la época en que se realizaron, aún estaba en boga el término a pesar de que, en medios académicos, como se explicó, ya se había desechado. Por tratarse de expresiones fantasiosas que mezclan lo islámico y lo mudéjar, quizás un término más neutro sería "morisco", mejor expresado en su forma francesa *mauresque* en ese sentido de "fantasioso".

[59] Sánchez Mármol, *op. cit.*, p. 251.

ILUSTRACIONES

FIGURA 1

Mapa "tipo" del mundo islámico clásico o medieval. A partir de Scerrato, *op. cit.*

FIGURA 2.

Plan para la europeización de Estambul, 1902, propuesta de Joseph A. Bouvard.

PRIMERA PARTE

DOCTRINA

CAPÍTULO I

Resumen. En este capítulo, titulado "Dios y el arte", se plantea el marco teológico-doctrinal-estético en el que se puede situar el desarrollo del arte islámico. En el primer inciso se hace una comparación entre los conceptos de divinidad griego-romano, judío, cristiano y musulmán, y cómo éstos se reflejan en la expresión plástica. A riesgo de caer en una esquematización, considero que es una aportación útil para este estudio.

En el segundo apartado, "El origen del aniconismo semítico", se rastrea este concepto asociado con la representación plástica de las divinidades del Cercano Oriente. La definición del aniconismo se desarrolla como forma de representación que elude la representación directa de la creación o de la divinidad pero busca formas alusivas.

En el apartado "Elementos de una doctrina sobre la representación: iconoclasia, idoloclasia y aniconismo en el Islam" se analiza cómo el Islam primigenio recoge y absorbe, a veces más por "contaminación cultural" que por gusto, concepciones anteriores, subyacentes en el medio sociocultural y religioso del Cercano Oriente. A través de una selección de textos religiosos/filosóficos de autores musulmanes medievales se trata de dibujar un cuadro que muestre las actitudes puritanas prevalecientes que rechazan o, en algunos casos, tratan de acomodar la rica herencia plástica persa y bizantina. Finalmente se exponen los compromisos que resultaron en un complejo proceso que conduce del arte en el Islam al arte del Islam o propiamente arte islámico.

En el apartado "Percepción y concepción de la belleza en el arte islámico" se comienza la exploración de fuentes textuales medievales, filosóficas y literarias que pudieran indicar el desarrollo de una concepción estética específica del arte islámico. La conclusión es que, *per se*, no existe tal elaboración, plenamente consciente, lo cual nos conduce al siguiente apartado.

En los apartados "Un dios geométrico" y "Las cualidades estéticas de la Belleza divina", se plantea que si bien no hay una "filo-

sofía islámica del arte", en cambio es posible hablar de una concepción estética de la divinidad, propia del Islam.

En los subincisos siguientes, "La proporción", "La luz y el color" y "La figura" se analizan estas cualidades que en la concepción medieval son "signos" de la Belleza divina que acaban traduciéndose en una forma de medida de la calidad estética de la obra del artesano.

En el último apartado, "Desmitificar el arte islámico", se establece una conclusión preliminar sobre las distorsiones provocadas por los autores "islamófilos". En particular, su insistencia en buscar, en los textos místicos musulmanes, una "guía" o un "plan" que habría, según ellos, prefigurado el arte islámico, atribuyéndole de paso un sentido simbólico/iniciático. Se enfatizan los paralelismos, también presentes en el cristianismo, entre la labor del artesano y la del místico pero no hay evidencia de sus vínculos.

DIOS Y EL ARTE

> Cuando el rey Abdullah de Jordania visitó la Alhambra en 1949 comentó al salir: "Ahora entiendo por qué los árabes dejaron España". Era el comentario de un beduino descendiente del Profeta, como él mismo se calificaba.
>
> EMILIO GARCÍA-GÓMEZ

1. CONCEPCIONES GRIEGO-ROMANAS, JUDÍAS, CRISTIANAS E ISLÁMICAS DEL ARTE FIGURATIVO

El arte vinculado a una religión requiere de la sanción de ésta, se convierte en un vehículo para expresar un aspecto de la Verdad Superior. Ésta fue una concepción fundamental compartida por las civilizaciones griega, judía y cristiana. ¿Pero qué tanto es aplicable esta premisa al Islam? ¿Cómo se define la relación del Islam con el arte?[1]

Como señala Mitchell, "en un sentido amplio el estudio crítico del icono parte de que el ser humano ha sido creado a semejanza o a la imagen del Creador".[2] En términos muy

[1] Hegel reconoce entre los objetivos del arte "el perfeccionamiento moral" en razón de su valor de difundir la civilización y de coadyuvar a las religiones. En ese sentido, dice, el arte es "el gran maestro de los pueblos". Hegel, *Lecciones de estética*, Introducción.

[2] Mitchell, W. J., *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1987, Introducción. Véase Al-Faruqi, Ismail, "Islam and Art", *Studia Islamica*, vol. 37, 1973-1974, pp. 83-84. Todo esto al margen de las especulaciones filosóficas griegas que a partir de los siglos VI y V en adelante llegarían a conclusiones ateas, irreverentes o cínicas. Heca-

esquemáticos, el mundo griego-romano reconoció la imagen de la divinidad en el ser humano y más aún planteó la coexistencia del orden de los inmortales y de los humanos, cuyos campos interfieren mutuamente. El hombre griego aspira a la perfección divina. Puede ser rebelde y robar secretos a los dioses, como Prometeo. Se acerca a los dioses por el desarrollo de sus habilidades físicas o intelectuales; a su vez los dioses descienden hacia los hombres movidos por sus pasiones. Bajo ciertas circunstancias, se produce la "teofanía" del dios que se manifiesta ante un sacerdote, una pitonisa o un hombre común y, en casos excepcionales, ocurre incluso la "hierogamia", que culmina con el engendro de semidioses o héroes como Hércules o Alejandro Magno. En algunos ejemplos, como el de Tamuz/Adonis o Perséfone, deidades agrícolas, la deidad incluso se sacrifica cíclicamente en beneficio de los seres humanos. Nada más alejado de la concepción islámica. Alá mantiene su majestad distante, inalcanzable, y si se comunica con Mahoma lo hace indirectamente, a través del Ángel Gabriel, su mensajero.

La figuración artística griego-romana reconocerá en la divinidad el naturalismo y el humanismo, lo cual, a su vez, posibilita su representación plástica. Sin embargo, el arte griego y romano no pretende una imitación de la naturaleza sino una representación del ideal arquetípico, divino, que ésta encarna pero de manera imperfecta. Aun si el ser humano es la entelequia más elevada de la naturaleza y es la corona y la medida de todas las cosas, nunca será perfecto, cualidad de grado reservada a los dioses.

En el periodo tardío, bajo la influencia del faraonismo egipcio, en Roma se desarrollará la concepción, con fines políticos, de la divinización del César que iniciaba precisa-

---

teo de Abdera en su *Aegyptica* dice que los dioses fueron originalmente reyes humanos que fueron divinizados. Euhemerus de Messene establece la misma concepción respecto de los dioses griegos, a los que considera una antigua familia real que existió en tiempos remotos. Véase Peters, F. E., *The Harvest of Hellenism*, Nueva York, Barnes and Noble, 1996.

mente con la ceremonia de su "apoteosis" para culminar con el "culto al emperador".[3]

En la concepción egipcia, el faraón es la encarnación de la divinidad y debe estar presente constantemente, a través de reencarnaciones sucesivas, en la realidad terrenal para garantizar —asistido por los demás dioses que también encarnan— el *maat*, el orden de su creación. El hombre egipcio no es sino el servidor consciente de dicho orden.[4] El arte egipcio evoca la majestad y esencia inmutables de la divinidad encarnada, plasmadas en los rostros de los faraones, que tienden a confundirse de época en época, porque reflejan esa eternidad. Roma corrompe esta concepción: es el monarca el que, divinizado, impone su capricho en la tierra y en el cielo y su rostro humano se impone en el arte.

Como regla general —señala Al-Faruqi— las religiones semíticas (entiéndase babilonia, asiria, fenicia, hebrea y árabe primitiva) separarán drásticamente al dios de su creación en dos planos diferentes que no se tocan, incluso son antagónicos. Uno es eterno y perfecto, el otro es mortal, imperfecto, mutable y efímero. El dios es creador todopoderoso y el hombre es su humilde criatura destinado a servirle y obe-

[3] Alejandro Magno se decía hijo de Zeus; su divinidad fue "confirmada" por el Oráculo de Siwa. Sus sucesores Ptolomeos también se divinizaron. Más tarde Roma adoptó estas concepciones con César indudablemente por su contacto con Cleopatra. César estableció su propia divinidad poco antes de su muerte en ocasión de un discurso fúnebre en honor de Mario: "El linaje de mi tía Julia por el lado paterno está vinculado a los dioses inmortales por Venus, de cuya estirpe forma parte nuestra familia" (Suetonio, Caes. 6). Citado en Bertrand, Jean-Marie, "Quand les rois grecs son devenus des dieux", *L'Histoire,* núm. 166, 1993, pp. 31-35. Véase también Frankfort, H., *Kingship and the Gods,* Chicago, University of Chicago Press, 1948.

[4] Aun cuando la religión egipcia concibe la encarnación de sus dioses en hombres —el faraón— o en animales, éstos se van a representar sólo en su forma perfecta, idealizada, divina. Es la misma esencia que encarna una y otra vez. Véase Bleeker, C. J., *Egyptian Festivals,* Leiden, E. J. Brill, 1967.

decerle. El hombre, en su calidad de siervo, debe alimentar a los dioses, temerles, obedecer sus leyes reveladas mediante profetas. El rey es sólo un favorito o ungido por la divinidad para servir de sacerdote o co-sacerdote que "atiende" a la voluntad y la ley divinas, o es el mero "guardián" de dicha ley. Pero el hombre, aun en el caso de Salomón, es ante todo un sirviente, no es la medida de nada. Su constante preocupación es el qué y el cómo de la voluntad divina; su destino es servir a la divinidad hasta inmolarse por el simple capricho del dios, como lo hacían los reyes mesopotámicos o Abraham.

Mientras en la tradición griega-romana el hombre está hecho por lo menos a imagen de la divinidad, en el caso semita esta idea es casi un tabú. La ambigüedad prevalecerá: ¿Acaso el hombre es creado a la imagen de Dios, en el sentido de que se parece o se ve como Dios, o en que se pueden decir cosas similares sobre el hombre y Dios? Las divinidades semitas generalmente son abstractas, representadas por piedras de formas geométricas hasta llegar a la noción de la absoluta invisibilidad e inconmensurabilidad del dios hebreo y musulmán. El Corán alude a esas piedras sagradas "primitivas", pero ya abstractas, bajo los términos: *sana, wuthun* y *nusb* (suras 5:3 y 90). De ahí que el pasaje del Corán relativo a Adán, el 3:58/59, que dice: "Ciertamente la semejanza de Jesús respecto de Alá es como la de Adán..." (*mithla ainda Alá*), resulte muy perturbador al insinuar la imagen y semejanza con el Creador. Aunque el Corán, como en otros casos, es ambiguo, el Profeta parece confirmar esta interpretación en un hadiz, citado por Al-Bukhari: "Alá crea al hombre a su imagen" (*ala sura-hi*). Los teólogos posteriores como Al-Qastellani, en su obra *Lisan al-Arab,* se encargaron de relativizar esta peligrosa afirmación envolviéndola en un galimatías: "el sufijo posesivo *hi* debe interpretarse como referido a Adán mismo y no a Alá [...] tiene el sentido de ser perfecto, proporcionado en su forma...". Muslim dice que Alá "creó al hombre a su imagen (*ala-sura*), su largo era de 60 *ells*". Otra tradición afirma que Alá creó a Adán "en

la forma de Al-Rahman" (uno de los nombres divinos) en cuanto a sus "cualidades" como conocimiento, vista, oído, aunque las cualidades en Alá son infinitas e incomparables. Al-Mazari critica a Ibn Qutaiba, quien habría interpretado "literalmente" el sentido de que Alá tiene una imagen, una "sura", aunque considere ésta incomparable. En el texto bíblico hebreo se incurre en el mismo problema pues se dice que "el hombre fue creado de acuerdo con el 'selem' de Dios" (Gén.1:27), que equivale al término árabe "sura" imagen de, estampa.[5]

Con estos antecedentes se impone comparar el sentido de la "caída" del hombre en el contexto judeocristiano e islámico. Al revisar en el Corán el pasaje de la expulsión del hombre del Paraíso (sura 2: 30-36), destaca el hecho de que el Islam exculpa a Adán, quien no es un "Prometeo" que robe el fruto del conocimiento y se "haga como un dios", sino que simplemente se dice que Alá prohibió a Adán comer de "un árbol" sin nombre y el hombre desobedeció. La causa de la expulsión es la desobediencia, mientras que en el texto judeocristiano es el temor de Dios de que el hombre coma del fruto del segundo árbol y complete su transformación en un dios inmortal. En el pasaje bíblico se dice: "Y Jehová Dios dijo: He aquí que el hombre es como Nosotros sabiendo del bien y del mal, ahora pues que no alargue la mano y tome también del árbol de la vida y coma y viva para siempre". El hombre islámico, en cambio, no puede poseer la inteligencia divina que el hombre judeocristiano ha robado. El Corán aclara: "Y Él [Alá] enseñó a Adán todos los nombres..." (**fig. 1**). Frithof Schuon, uno de los apologistas

[5] Clevenot, Dominique, *Une esthétique du voile*, París, Harmattan, 1994, p. 84. Véase también Wensinck, J., «Sura», en *Encyclopedia of Islam*, Leiden, E. J. Brill, 1993. El pasaje del Corán propiamente equivalente al del Antiguo Testamento es el que se encuentra en la sura 2:30 y ss. Sin embargo, ahí se evita hablar de la «imagen y semejanza» y en cambio se dice que el ser humano es el «regente» (califa) de Alá en la tierra con dominio sobre la naturaleza.

occidentales más destacados del Islam, explica la moraleja: "En el cristianismo el hombre es a priori voluntad, o más precisamente voluntad corrompida [...] el hombre es la voluntad y ésta es la inteligencia. El Islam es esencialmente la Verdad y la Ley divinas [...] la primera somete la inteligencia y la segunda la voluntad humanas".[6]

2. El origen del aniconismo semítico

En la concepción semítica la divinidad sólo se hace presente en el plano humano o natural a través de sus dictados o de su ley, como aquellos de Moisés o de Mahoma, lo cual es especialmente claro en el judaísmo: sólo las Tablas de la Ley originales, guardadas en el Arca, ocupan el Sancta Sanctorum del Templo para gran desconcierto de los profanadores griegos y romanos. Este énfasis en la ley, como voluntad y presencia de la divinidad, será afín al Islam, en donde el Corán representa la Ley revelada.

Una diferencia sutil —que marca Julio Trebolle— pero trascendente respecto del Islam es que la fe yahvista permaneció esencialmente monolátrica más que monoteísta. De hecho aceptaba que los demás pueblos tuvieran otros dioses, a los que simplemente considera inferiores pero no niega su existencia. De ahí la clara y constante prohibición de adorar dioses extranjeros al lado de un dios de Israel "celoso", pero que era tan grande que no podía ser representado: "No tendrás otros dioses frente a Mí", y la prohibición de imágenes: "No te fabricarás escultura o imagen alguna" (Deut. 5:7-8; Éxodo 20:3-4). En cambio, el Corán se mostrará intolerante frente a cualquier concepto de divinidad única que se aleje del propio, incluyendo el rechazo violento a la "Trinidad" cristiana y al concepto de un "ángel rebelde/ Satanás" (Iblis) demasiado poderoso.

[6] Schuon, Frithjof, *Comprender el Islam*, Barcelona, Olañeta, 1987, p. 16.

La concepción realmente abstracta de la divinidad tuvo una larga evolución y no apareció en el judaísmo sino de forma tardía. Se estima que durante más de un milenio el judaísmo tuvo que luchar contra la presencia de otros dioses que tentaban a los israelitas y sobre todo contra los resabios —heredados de otras culturas— de rasgos zoomórficos y antropomórficos asociados con la divinidad para llegar, finalmente, a la concepción puramente abstracta de Yahvé que sería absorbida por el Islam. Los partidarios del culto anicónico judío no triunfarán realmente sino hasta la época del Exilio, tras la destrucción del Primer Templo (s. VI a.C.). El aniconismo —aquí entendido como forma de alusión a la divinidad y su creación, sin intentar representarlos— no se evidencia plenamente sino en sellos judíos del periodo de la monarquía tardía (s. VII-VI) donde desaparecen los resabios antropomórficos de la divinidad o incluso su símbolo astral. La simbología de sellos con onomástica se limitará estrictamente a las plantas admitidas en la decoración del Templo, según las enlista el Antiguo Testamento. Incluso se sustituye el nombre propio de Yahvé por denominaciones alusivas/elusivas que indican meramente señorío, como Adonai.[7] Esta formulación será adoptada por el Islam al instituir los 99 nombres/atributos de Alá como formas "recomendables" de "aludir" a la divinidad sin nombrarla. Aun así, el mismo Corán no podrá omitir ciertas vagas alusiones antropomórficas a Alá cuando habla por ejemplo del ancho de sus ca-

[7] Trebolle, Julio, *La experiencia de Israel: profetismo y utopía*, Madrid, Akal, 1996, p. 32. Ello concuerda con los objetivos de la reforma deuteronómica tras el Exilio en Babilonia: eliminar contaminaciones de cultos extranjeros, en especial los atributos astrales y las representaciones. La afirmación no es tajante pues en realidad se refiere a prácticas idolátricas. Tanto el Arca como otro mobiliario y decoraciones del Templo, como el famoso Mar de Bronce, se decoraron con figuras de bulto. En cambio, el segundo mandamiento proscribe la imagen tallada de Dios. La evidencia anicónica en el arte judío de la Antigüedad es contradictoria. Por un lado se han encontrado mosaicos con dibujos geométricos en casas y sinagogas, aunque la sinagoga de Dura Europos, bajo influencia del helenis-

deras para llenar el Trono o de sus manos o su rostro, el basileomorfismo.[8]

Judaísmo e Islam comparten el axioma fundamental de que ni Jehová ni Alá encarnan —es decir ninguno se "degrada" a descender al plano de la naturaleza, de su propia creación—, por lo tanto, en principio, no hay lugar para una iconografía. Tampoco hay lugar para la devoción hacia los profetas que son vistos como meros voceros de la divinidad. Sin embargo, mientras el judaísmo, fuera del espacio del Templo, no resolvió artísticamente el problema de cómo aludir plásticamente a la divinidad y su creación, en cambio, el Islam adoptará plenamente la estilización de las formas naturales como respuesta al aniconismo. La estilización de seres vegetales o animales, la base del diseño de arabescos, no es una invención islámica, es una antigua tradición artística bien enraizada en el Cercano Oriente, pero sin duda el Islam la llevará a su máxima expresión al otorgarle un sentido e intención específicamente islámicos: evitar la imitación "blasfema" de la obra del Creador. Esto dará lugar a un resultado artístico opuesto al occidental con su acento en el humanismo y naturalismo de origen griego-romano.

El arte cristiano no dejará de tener un sentimiento conflictivo ante esta doble herencia del naturalismo pagano y del aniconismo judío. Una vez superada su etapa propiamente judeocristiana (s. I) el cristianismo paulino se heleniza: se define *de facto* como una síntesis de judaísmo y helenismo, un judaísmo helenizado, como lo señala Robert Eisenman. El cristianismo adopta como dogma fundamental la doble naturaleza de Cristo, humana y divina, lo que lo hace comparable con los dioses griegos y romanos que, si

---

mo, está repleta de imágenes humanas. Véase Espinosa Villegas, Miguel Ángel, *Judaísmo, estética y arquitectura: La sinagoga sefaradí*, Granada, Universidad de Granada, 1999, p. 71.

[8] Peters. F. E., *op. cit.*, p. 447.

no encarnan, sí pueden manifestarse en forma humana, interactuar con los hombres, padecer pasiones "como humanos" y sobre todo ser representables plásticamente.

Sin embargo permanecerán latentes las preguntas teológicas de ¿hasta dónde se confunden esas naturalezas?, ¿cuál prevalece?, ¿dónde se separan?, lo cual dará lugar a una serie de doctrinas cismáticas como el arrianismo, monofisismo, monotelismo, entre otras.[9] Algo remotamente equiparable ocurrirá en el Islam respecto de la efímera doctrina mutazilí (s. IX al X) sobre el Corán "creado" frente al dogma ortodoxo del Corán increado, cosustancial a Alá, que al final prevaleció.

Resabios de la pugna intercristiana, derivada de su doble herencia, resurgen en la crisis iconoclasta del imperio bizantino, entre los siglos VIII y IX, cuando se reacciona contra la representación de imágenes divinas. El emperador León III, en un acto de contrición, decide que la adoración de imágenes es una violación del mandamiento en contra de la idolatría y que Dios utiliza al Islam como flagelo. El Concilio iconoclasta del 754 definió la posición en sus actas:

> Cuán absurda es la pretensión del pintor quien de pura vanidad pretende moldear con sus manos impuras las cosas sagradas [...] hace una imagen y la llama Cristo, que es a la vez Dios y Hombre. Así ha incluido, de acuerdo con sus vanas fantasías, al inconmensurable Dios en la circunscripción de la carne [...] si ellos argumentan que sólo pintan la carne que se manifestó entonces repiten las invenciones maléficas de Nestorio. La verdad es que en la Pasión Dios permaneció in-

[9] Dice Toynbee, "Desde el punto de vista judío, la creencia de que Jesús es el hijo de Dios y una de tres Personas de la Divinidad fue una concesión intolerable a dos concepciones helénicas consideradas aberrantes: la exaltación del hombre y el politeísmo". Toynbee, Arnold, *A Study of History* (Abridged), Nueva York, Weathervain, 1972, p. 419. De manera mucho más violenta reaccionará el Islam negando la naturaleza divina de Cristo y el dogma de la Trinidad; acusará a los cristianos de haber falseado su enseñanza.

> separable del cuerpo [...] no puede atribuirse a la carne una hipóstasis separada [...] la única imagen [real] de Cristo es la del pan y el vino de la Eucaristía, como él mismo indicara.[10]

Sin embargo, hay evidencia de que la crisis pudo originarse del lado musulmán, en Damasco. El califa omeya Yazid II (720-724) supuestamente lanzó un edicto contra los iconos cristianos. En esta interpretación, la actitud del califa bien pudo azuzar el remordimiento, siempre latente en la mentalidad cristiana, acerca de la representación de la divinidad que violentaba las disposiciones anicónicas del Antiguo Testamento. En la *Historia de los Patriarcas de Alejandría*, el copto Severus Ibn Muqaffa (s. x) refiere que: "Yazid II ordenó que las cruces fueran destruidas en cualquier lugar y que las imágenes de las iglesias fueran borradas". El testimonio se repite en las actas del II Concilio de Nicea del 787: "el miserable tirano Yazid II envió a sus funcionarios a destruir los santos iconos y todas las otras representaciones en cada una de las provincias que gobernaba [...] expolia sin piedad las iglesias de Dios".[11]

A pesar de las disensiones internas del cristianismo, la tesis fundamental del Nuevo Testamento de que Dios encarnó en forma humana hizo prevalecer la posibilidad de una iconografía, de una representación figurativa de la divini-

[10] Mango, Cyril, *The Art of the Byzantine Empire*, New Jersey, Prentice Hall, 1972, p. 166.

[11] Citado por A. Vasiliev, "The Iconoclastic Edict of Caliph Yazid II", *Dumbarton Oaks Papers*, núms. 9-10, p. 40. Cabe recordar que este concilio, en plena crisis iconoclasta, reestableció el culto a los iconos, de ahí que algunos historiadores sospechen del supuesto edicto del califa. Incluso cabría la hipótesis contraria de que el califa Yazid simplemente atendió una solicitud del gobierno iconoclasta de Constantinopla o de alguno de los patriarcas locales, lo cual era perfectamente posible en el marco de las relaciones diplomáticas bizantino-islámicas que respetaban la jurisdicción, en materia estrictamente religiosa, de los patriarcas sobre sus fieles aunque fueran súbditos del califato. Véase artículo de León Rodríguez, "Tres aspectos de la segregación de la Gente del Libro en el Islam", *Estudios de Asia y África*, núm. 110, 1999.

dad. El II Concilio de Nicea concluyó la crisis iconoclasta y dictaminó definitivamente a favor de la adoración de imágenes, algo crucial para el arte cristiano que de otra forma habría derivado probablemente hacia algo parecido al aniconismo islámico:

> Dios mismo está más allá de cualquier descripción o representación posibles, mas como el Verbo divino adoptó para sí la humana naturaleza a la que reintegró a su forma original infundiéndole la belleza divina, Dios puede y debe ser adorado por medio de la imagen de Cristo. La hechura de iconos no es una invención de los pintores sino que expresa la legislación aprobada por la Iglesia [...] su concepción y su tradición por lo tanto no son de ellos. El nombre de Cristo es indicativo de lo divino y lo humano, las dos naturalezas perfectas del Salvador. Los cristianos pueden representar su imagen de acuerdo con su naturaleza visible no de acuerdo con la invisible ya que ella no se puede circunscribir. Es obvio que los cristianos se dirigen a la imagen sólo para comunicarse con el arquetipo por medio del nombre [...] los insensatos iconoclastas han confundido la imagen con el prototipo adscribiéndoles identidad de naturalezas.[12]

En este sentido resulta fundamental —para el cristianismo oriental y occidental— la tradición de la famosa síndone o Sábana santa (cuya relación o identidad con el *mandillion*/Verónica no está esclarecida) en la que quedó impresa

[12] Juan Damasceno definió el sentido de la imagen al inicio de la crisis iconoclasta. "¿Qué es una imagen? Una imagen es una semejanza de algo [...] que no puede ser igual al sujeto representado. El propósito de la imagen es declarativo e indicativo de algo oculto; la imagen fue inventada para guiar el conocimiento. Existen diferentes clases de imágenes. La primera es la natural [...] la primera imagen idéntica del Dios invisible es el Hijo del Padre [...] La segunda imagen es la del conocimiento de Dios, de lo que él hará. La tercera imagen es la que Dios crea como imitación, es decir el hombre; la cuarta es la imagen que da la Escritura de figuras, formas y símbolos de cosas y seres incorpóreos como los ángeles". Véase Mango, Cyril, *op. cit.*, p. 171.

la imagen de Cristo y que fue venerada en Bizancio y en el mundo católico medieval. Los retratos "oficiales" (verdadera imagen) de Cristo derivarían de dicha fuente.[13]

El Islam mantendrá una actitud ambigua respecto de la adoración de imágenes por parte de los cristianos. Fuera del supuesto edicto del califa Yazid II y de rachas de iconoclasia, históricamente prevaleció la tradición de tolerancia del Profeta, transmitida por Al-Azraqi: cuando Mahoma llegó al santuario de la Caaba para destruir los ídolos paganos protegió con sus manos el icono de la Virgen con el niño pintado en el muro interior de dicho recinto. El gesto sería repetido, siglos después, por el sultán Mehmet *el Conquistador* cuando entró a la Basílica de Santa Sofía de Constantinopla; gracias a ello se conservaron ahí mosaicos con imágenes de la Virgen, bajo una capa de escayola.[14]

El místico musulmán Ibn Arabi, en sus *Revelaciones Mequíes,* disculpará explícitamente a los iconos bizantinos: "los bizantinos llevaron a la perfección el arte de la pintura porque para ellos la Naturaleza singular de nuestro Señor Jesucristo (*Sayyidna Issa*) es el supremo apoyo para la concentración en la Unidad Divina (*tawhid*)".[15] Sin embargo, esta actitud benevolente resultó excepcional ya que casi la totalidad de los teólogos musulmanes mantendrá la exigencia de que la iconografía cristiana se limite al interior de las iglesias.[16]

[13] Algo que resulta particularmente repugnante para la sensibilidad semita, judía o musulmana, por el tabú relacionado con los cadáveres. Véase Wunshel, Edward, *Self-Portrait of Christ: the Holy Shroud of Turin,* Nueva York, Esopus, 1954, y Wilson, Ian, *The Shroud of Turin,* Nueva York, Doubleday, 1979. Desde luego, la evolución de la imagen de Cristo en el arte fue compleja y se extendió a lo largo de siglos. Ver Mathews, Thomas, *The Clash of Gods: a Reinterpretation of Early Christian Art,* Princeton University, 1995.

[14] Peters, F. E., *Muhammed and the Origins of Islam,* Nueva York, State University of New York Press, 1994, p. 236, y Yucel, Erdem, *Hagia Sofia,* Estambul, Turzim Yayinlari, 1990, p. 20.

[15] Burckhardt, Titus, *El arte del Islam,* Barcelona, Olañeta, 1988, p. 40.

[16] *Ibid.*

3. Elementos de una doctrina sobre la representación: iconoclasia, idoloclasia y aniconismo en el Islam

Señala Thomas Mathews que:

> el mayor logro del arte medieval es la omnipresencia de sus sistemas de imágenes. La catedral gótica, por dentro y por fuera, estaba cubierta de una miríada de imágenes esculpidas, pintadas o traslúcidas que proporcionaban el sentido de que había un lugar para cada cosa y de que había un orden universal completo. A partir de la imagen más íntima, la de la cruz en el crucero, la imaginería se desenvuelve en las cuatro direcciones dando la impresión de abarcarlo todo. La historia humana desde la Creación al día del Juicio, el trabajo desde enero hasta diciembre, los ciclos de la naturaleza, del ratón al monstruo todo quedaba incluido.[17]

En Bizancio,

> el orden se enunciaba de manera diferente, pero su reclamo de universalidad estaba presente. La visión del mundo se organizaba jerárquicamente y se expresaba en el mosaico y la pintura más que en la escultura o el vidrio. La imagen suprema, el Cristo Pantokrator, Máximo Gobernante, domina desde la cima del domo. Más abajo se hallan sus mensajeros y su Madre que dio inicio a su carrera terrenal. Sus labores heroicas terrenales ocupaban la zona inferior y los santos aun una zona más humilde [...] el sistema bizantino busca una omnipresencia más mística que literal.[18]

En el mismo sentido, podemos preguntarnos cómo el arte del Islam podía representar esa omnipresencia divina al carecer, formalmente, de imágenes sagradas. Sin el apoyo de la imagen, el arte islámico parece sometido a la hegemo-

[17] Mathews, Thomas, *op. cit.*, p. 143.
[18] *Ibid.*

nía de la palabra coránica, cuando mucho constreñido a la mera expresión caligráfica.[19]

En el Islam, es fundamental tratar de entender la relación de equilibrio y no de exclusión mutua entre palabra e imagen, de otra forma nos enfrentamos a una paradoja que el gran arabista Emilio García Gómez resume como enigma:

> Nadie ha podido establecer con absoluta certeza que el Corán contiene una absoluta prohibición contra la representación de seres vivos [...] el Islam, como heredero de otras tradiciones espirituales orientales, tiene aversión por el intento sacrílego de imitar al Creador, de ahí la falta de artes plásticas y, en la literatura, de los géneros de novela y drama. La ornamentación tiende a la abstracción inanimada. ¿Acaso el azul de los azulejos evoca un mar o los rombos en las yeserías un traje de arlequín de donde el cuerpo del arlequín se ha esfumado? Por otro lado el Corán invita al hombre a disfrutar de los bienes del mundo, y el Paraíso, donde todo es eterno, evoca sin duda, como dice el Corán, los frutos de la tierra...[20]

Oleg Grabar confirma que ni el Corán ni los hadices (tradiciones, dichos, exégesis, explicaciones) del Profeta expresan en sí una doctrina islámica del arte o de las imágenes. Fueron los teólogos los que tuvieron que reaccionar, sobre la marcha, estableciendo una jurisprudencia a partir de las muy escasas y escuetas referencias escriturarias. Estos teólogos musulmanes desarrollaron ciertas tesis fundamen-

[19] La noción de la imagen como asunto de palabras no es ajena al cristianismo. Según Mitchell, tiene su precedente teológico en el reclamo de que la imagen espiritual, el *imago dei*, no se "refleja" sólo en la mente o el alma del hombre sino en la Palabra de Dios. Clemente de Alejandría afirma: "la imagen de Dios es Su Palabra y una imagen de la Palabra es la mente del hombre que de esta forma fue creado a la imagen de Dios porque por su entendimiento es como la divina Palabra o Razón...". Mitchell, W. J., *op. cit.*, p. 34.

[20] García Gómez, Emilio, "Architecture Education in the Islamic World", discurso inaugural, Granada, Aga Khan Award, 1986.

tales de la relación entre la divinidad y su creación de donde se infieren consecuencias para la concepción del arte. Si bien el Islam y el cristianismo admiten que la Creación divina puede ser "conocida" y "comprendida", el Islam niega tajantemente la posibilidad de "reproducir", "representar" dicha Creación, lo cual se considera un acto blasfematorio. También es una blasfemia expresar la fe en la adoración de imágenes, pues la divinidad no puede ser representada/reducida en su inmensidad (y, dicho sea de paso, tampoco es concebible la idea de templo, de una casa de la divinidad). En cambio, el artista cristiano sí aspira a representar las creaciones divinas, aunque ni puede ni pretende igualarlas, insuflar vida a sus creaciones. Asimismo, como ya se explicó, el cristiano admite la adoración de imágenes por considerarlas vehículos o "ventanas" hacia la divinidad que representan, y desde luego construye "templos" para esa divinidad.

Los teólogos musulmanes condenarán con vehemencia la soberbia de los que, valiéndose de sus "artificios", intenten imitar la creación de Alá mediante imágenes e ídolos. Un dicho del Profeta (referido por Al-Bukhari) muestra la cólera divina: "Quiénes son más criminales sino aquellos que se imaginan que pueden crear seres como los que Yo he creado. ¡Que intenten crear una semilla! ¡Que intenten crear una minúscula hormiga!"[21] Es bien conocida la prohibición explícita del Corán contra la fabricación de ídolos y, por extensión, de esculturas en general. En la sura 5:92 se dice: "Oh creyentes, el vino, los ídolos y la adivinación por medio de las flechas son una abominación, obra de Satanás, así es que evítenlos". La condena más fuerte a los ídolos, específicamente aplicable a la estatuaria, se encuentra en los versículos que se refieren a Abraham y que capturan el sentido del Antiguo Testamento. En la sura 6:74-75 Abraham cuestiona a su padre por tener ídolos (*ansab*) como divini-

[21] Clement, Jean, "Fuyez l'horreur des idoles", *Le Monde des débats*, abril, 2001.

dades: "Tú y tu gente están en un error". El artesano será juzgado por su soberbia, su pretensión de imitar el acto de dar vida. Sólo al "profeta" Jesucristo Alá le permitió en un momento dado "soplar vida" a unos pájaros de arcilla (sura 3:48). Un hadiz dice: "Los artistas hacedores de imágenes serán castigados el día del Juicio con una sentencia que Dios les impondrá: la imposible tarea de darle vida a sus obras".[22]

Aun más contundentes respecto de la pintura figurativa son tres hadices frecuentemente citados: "Los ángeles no entrarán en la casa que tenga el dibujo de un perro"/ "Aquellos que serán más severamente castigados en el Día del Juicio serán los asesinos de un Profeta, los que hayan sido sentenciados por un Profeta [...] y los que hagan imágenes o pinturas"/ "¿Cuáles son las tres clases de enemigos de Dios? El hechicero [...] y el que hace imágenes o pinturas es enemigo de Dios..." El califa Omar retoma el primer hadiz y expresa la repulsión visceral que caracterizará a los primeros teólogos musulmanes: "No entraremos en vuestras iglesias a causa de las imágenes ahí contenidas".[23]

Estas directrices coránicas encajan perfectamente en la visión ortodoxa y puritana musulmana del *tawhid*, la absoluta unicidad divina. El *tawhid* proscribe cualquier noción de inmanentismo, confusión, efusión, encarnación, emanación o absorción de lo divino, del creador en su criatura. Descarta cualquier conocimiento directo del ser divino, de su faz, pues ello implicaría Su entrada en el espacio-tiempo, definido, mortal, comprometiendo su absoluta trascendencia divina.

[22] *Ibid.*

[23] Clevenot, D., *op. cit.*, p. 73. Los hadices fueron coleccionados por parientes y seguidores cercanos de Mahoma para constituir una especie de corpus de comentarios del propio Profeta para la interpretación del Corán. Reunidos en seis grandes volúmenes canónicos, son una fuente indispensable para la exégesis coránica. Existen diversas ediciones en árabe de los hadices. Una particularmente sintética es la de Ali al-Mutaqi Hussamaddin al-Hindi de 1567, *Kanz al-Ummal*, editada por Bakri Hayyani, Beirut, Muasasat al-Risala, 1985.

Lo contrario se deriva de la doctrina de la encarnación cristiana y, antes de ella, de las teofanías de los dioses paganos.[24]

A pesar de las prohibiciones citadas, apenas 50 años después de là muerte del Profeta ya florecía un arte del Islam, si no propiamente "islámico", patrocinado por los califas omeyas de Damasco.

Para que esto ocurriera evidentemente hubo un trastoque de valores repentino y violento que obligó a los árabes musulmanes —o al menos a las elites gobernantes— a pasar del austero puritanismo seminómada de su Profeta y de los cuatro primeros califas de Medina, a adoptar una actitud de acomodo e incluso de complacencia. Ello se acentuó a partir de la instalación, bajo los omeyas, del califato en Damasco donde el Islam primigenio entró en contacto y se "contaminó" con la rica herencia artística, urbana, de Bizancio. Ibn Jaldún evoca este temprano "choque cultural" con un ejemplo sencillo: la acuñación de monedas indispensables para el funcionamiento del naciente imperio árabe. Él explica que "los árabes, a diferencia de otros pueblos, rechazaron el uso de monedas con representaciones figurativas y, a partir del califa Abd al-Malik de los omeyas, grabaron sus monedas con sellos de hierro, con palabras, no con imágenes, porque la palabra es lo que más distingue y caracteriza el modo de ser de los árabes, estando además las imágenes prohibidas por la ley religiosa (sharia)...".[25]

[24] Al-Faruqi, *op. cit.*, p. 88. De hecho se podría argumentar que el Islam limita aquí las capacidades omnipotentes de Dios, mientras el cristianismo considera una manifestación más del poder y misericordia de Dios su deseo de "encarnar" y de "sufrir pasión", el Islam le niega a Alá esa posibilidad (Véase nota supra).

[25] Véase Ibn Jaldún, *Al-Muqaddimah*, libro III, *op. cit.*, p. 464. Oleg Grabar en su libro *Formation of Islamic Art* enfatiza este mismo ejemplo. El califa Abd al-Malik aceptó esta licencia entre 696 y 699. Un ámbito de excepción respecto de la representación de seres vivos fue el ambiente cortesano que frecuentemente se sustrae al puritanismo de los ulamas. Desde fechas tempranas aparecerán representaciones humanas y zoomorfas

Ante las realidades derivadas del surgimiento de un Estado y de una civilización, las actitudes puritanas rápidamente quedaron desfasadas y algunos teólogos comenzaron a hacer concesiones y a proponer acomodos pragmáticos para justificar la proliferación de un arte urbano, cortesano, refinado y suntuario, incluso desafiante en su liberalismo. A partir sobre todo de la actitud ambivalente del Profeta, registrada en algunos hadices, por ejemplo respecto de los muñecos y telas estampadas de su esposa más joven y favorita, los teólogos más moderados buscaron justificar una posición de tolerancia.[26]

Los primeros teólogos que obran en este sentido surgen en el periodo abasida (s. VIII a XIII). Según las investigaciones de Bishir Fares, el teólogo Al-Farisi (m. 987) se refirió ya a la elaboración de estatuas para concluir que la fabricación de imágenes no está prohibida en sí, sino que sólo se prohíbe su adoración, y que las condenas referidas en el Corán y los hadices se aplican sólo a aquellos que intenten figurar a Alá. Otros contemporáneos suyos, Al-Nahas (m. 948) y Al-

---

en las zonas íntimas de los palacios islámicos, como las célebres pinturas del palacete omeya de Qosayr Amra (s. VIII). También se desarrollarán escuelas de ilustradores para libros. En estos casos la prohibición coránica de representar seres vivos, especialmente humanos, se salvará evitando la perspectiva y las sombras, es decir evitando el naturalismo. Los rostros de santos y profetas aparecen generalmente velados, especialmente el de Mahoma. En cambio, la escultura islámica no tendrá oportunidad alguna de desarrollarse por su evidente asociación con la idolatría repudiada por el Corán.

No obstante, a partir del siglo XIV, bajo influencia de la pintura europea, comenzaron a hacerse verdaderos retratos de sultanes como los que aparecen en la "Sala de los Reyes" de la Alhambra. Es probable que la práctica fuera anterior, ya que se sabe que los emperadores bizantinos solían enviar sus retratos miniaturizados con sus embajadas. En *Las mil y una noches* se hace alusión frecuente a esta práctica de parte de monarcas musulmanes. A partir del siglo XVI las técnicas de pintura europea se harán más presentes en las cortes islámicas y se elaborarán verdaderos retratos oficiales para los sultanes otomanos, mogoles y para los sha de Persia.

[26] Burckhardt, Titus, *Principes et méthodes de l'art sacré*, París, DERVY, 1995, p. 140.

Maky (m. 1045), son retomados por Al-Qurtubi para señalar que "la figuración de imágenes es lícita". La tendencia puritana reaparece de forma recurrente, como en el caso de Ibn Atiya (m. 1147), quien señala: "esto es falso, yo no conozco a ninguna autoridad (teólogo) que legitime la figuración". El debate continuará y, en el siglo XII, los almohades adoptarán la línea dura, rayana en el fundamentalismo, de prohibir las ornamentaciones, incluidas las arquitectónicas. En el siglo XIV Al-Subhi evoca la misma actitud puritana: "el pintor no debe reproducir imagen alguna de seres vivos ni sobre el muro ni sobre el techo ni sobre utensilio alguno ni sobre el suelo. Algunos camaradas [teólogos] nuestros permiten la figuración sobre el suelo o sobre cosas así pero en eso se equivocan".[27]

A la larga, las posturas contradictorias no permitieron que se elaborara una doctrina de las artes propiamente dicha, sin embargo, predominó una actitud tolerante que se refleja en el intento de síntesis doctrinaria elaborada por el teólogo Al-Nawawi (m. 1278):

> Nuestros colegas y otros *ulamas* dicen: la representación figurativa (*taswir al sura*) de seres vivientes (*al-hayawan*) está rigurosamente prohibida (*haram*) y se cuenta entre los pecados más graves, como lo señalan los hadices. Poco importa si esta representación es realizada sobre objetos de uso común o no, su realización es, de cualquier forma, prohibida porque ella implica una imitación (*mudaha*) de la creación (*Al-Halq*) divina. Poco importa que se realice sobre un tejido (*thawb*) o un tapiz (*busat*) o una moneda (*dirham, dinar*), una cerámica o un muro [...] En cuanto a la representación figurada de árboles [...] o de otros objetos que no son animados, ella no está prohibida [...] En lo concerniente al lugar en el que se representen imágenes de seres vivos, es necesario conside-

[27] Véase Fares, Bishir, *Essai sur l'esprit de la décoration islamique*, El Cairo, Institute d'Archéologie Orientale, 1952, y "Philosophie et jurisprudence illustreé des Arabes, la querelle des images", *Melanges de Louis Massignon*, t. 2, Damasco, Institute Français de Damas.

[181.228.95.204] Project MUSE (2025-01-03 16:07 GMT)

rar lo siguiente: si la representación está suspendida de un muro o se encuentra en un vestido, un turbante o cualquier otro objeto, que no sea para uso vil, queda prohibida. Si se encuentra sobre una alfombra, cojín o cualquier otro objeto de uso vil, entonces está permitida [...] Esto resume nuestra doctrina [islámica] sobre la cuestión y es en este sentido que se han pronunciado la mayoría de los *ulamas*. Ésta es la doctrina de Al-Tawri, Malik, Abu Hanifa [...] Algunos teólogos han dicho que la prohibición de la figuración sólo se aplicaba a imágenes que arrojen sombra [...] Ésta es una opinión equivocada porque el Profeta ha condenado la imagen sobre una cortina la cual sin duda no tenía sombra [...] Fue más tarde cuando se hizo la distinción entre los objetos que dan sombra y los que no la dan. Y si alguna duda queda, habría que evocar todos los demás hadices que son absolutos en su prohibición de imágenes. Al-Zuhri ha dicho que la prohibición de figuras es general, sobre cualquier objeto, y está prohibido entrar a una casa donde se les encuentre [...] Pero ésta es una interpretación literal (*zahir*) y es demasiado rigurosa. Otros han dicho: son permitidas las imágenes bordadas, sea el textil para uso vil o no [...] estos últimos consideran condenables las imágenes con sombra o que son copias de las reales. Ésta es la doctrina de Al-Qasim Ibn Mohamed. Pero el consenso de los *ulamas* (*ijma*) prohíbe la imagen con sombra y considera una obligación (*wujub*) su destrucción. El juez Iyad ha dicho que a los muñecos que sirven de juguetes se les aplica una licencia (*rukhsa*). [Más aún] Malik considera como condenable incluso estos juguetes. Dios es el más sabio. En conclusión estas tradiciones son claras en su prohibición (*tahrim*) de las representaciones de seres vivientes. En cuanto a los árboles y otras cosas que no tienen alma (*ruh*) su fabricación está permitida [...] es la doctrina de todos los *ulamas*, a excepción de Mujahid, pero los demás *ulamas* interpretan que la condena del Profeta contenida en el hadiz "da vida a aquello que hayas creado" se refiere a [la pretensión de] crear seres vivientes (*hayawan*) que tengan un alma (*ruh*).[28]

[28] Véase Al-Nawawi, "Fi al-Taswir", *Bulletin des Études Arabes*, núm. 29, sept.-oct., 1946, pp. 157-158. Las posiciones radicales no triunfaron y queda-

De forma paralela a esta teología musulmana ambigua, el arte temprano "del Islam" se islamizará y finalmente se hará "islámico". La conclusión general podría ser que el Islam no adoptó una actitud contra el arte sino contra las representaciones naturalistas y de seres "con alma" que podían conducir a la idolatría (imágenes o esculturas realistas), de otra forma el Islam hubiera caído en la iconoclasia absoluta.[29] En opinión de Burckhardt:

> La prohibición de imágenes se aplica, estrictamente hablando, a la representación de la Divinidad, descansa en el monoteísmo abrahámico del que el Islam se considera el renuevo. El aniconismo tiene un carácter espiritual, positivo hacia el arte sacro, evita que el creyente fije su atención en la imitación de las formas externas mientras que la iconoclasia es puramente negativa. Un arte sacro no requiere necesariamente expresarse en imágenes, puede [valerse] de la exteriorización silenciosa de un estado contemplativo.[30]

Oleg Grabar interpreta el aniconismo islámico así: "el rechazo a expresar a través de imágenes la fe del creyente o cualquier otro asunto relacionado...".[31]

4. Pintura y escultura

El alcance de las directrices señaladas variaría entre una época y otra pero ciertamente es determinante en dos ramas de las artes plásticas: pintura y escultura. Aunque no

---

ron aisladas. Incluso la escuela hanbali, la más conservadora dentro del Islam sunita, acabará por autorizar por ejemplo el uso de telas con figuras. No obstante, todavía en fechas recientes algunos teólogos consideraron que la fotografía debía prohibirse. Véase también "Sura" en *Encyclopedia of Islam, op. cit.*

[29] Isa, A. M., "Muslims and Taswir", *Islamic World*, núm. 45, 1955.

[30] Burckhardt, Titus, *El arte del..., op. cit.*, p. 37.

[31] Grabar, Oleg, *Penser l'art islamique*, París, A. Michel, 1996, p. 53. Agradezco al profesor Grabar las siguientes definiciones: "Iconografía" se

son tema de esta obra, se pueden señalar algunos aspectos básicos. Si bien existen como "técnicas", su expresión en general puede considerarse "atrofiada" para los estándares occidentales. Los historiadores del arte no se ponen de acuerdo en incluirlas como expresiones puramente "islámicas" o siquiera en distinguirlas como expresiones por derecho propio. El consenso de los teólogos fue claro en su rechazo a la elaboración de estatuas (*tamthil*) que, por su carácter tridimensional, realista, son las que más claramente inducen o evocan directamente la "idolatría". El mismo Profeta puso el ejemplo cuando destruyó todos los ídolos de la Caaba. En general las estatuas de dioses antiguos con las que se topó el Islam sufrieron mutilaciones o destrucciones; ejemplos paradigmáticos fueron las esculturas clásicas y egipcias, hasta más recientemente los Budas de Bamyan. No obstante, dentro del arte islámico, existen figurillas de terracota así como esculturas y bajorrelieves. La "disculpa" parece radicar en que se trata de objetos utilitarios como aguamaniles y fuentes, mientras las terceras se asocian con algún efecto talismánico (**fig. 2**).

En cuanto a la pintura, las imágenes bidimensionales fueron estrictamente limitadas. La regla general fue que debían ser tales que no invitaran a la "confusión", que no intentaran "representar" el modelo que las inspira, de ahí la regla de la estilización, la "despersonalización" de los rostros, el rechazo a la perspectiva y al sombreado que se observan claramente en el arte de la miniatura y en pinturas figurativas murales al fresco o en azulejerías (**fig. 3**).

En ese sentido hay un resabio de iconofobia más que de iconoclasia. En la cultura preislámica de Arabia, las representaciones de "seres con alma", animales y personas, se asociaron tradicionalmente con la magia y los talismanes,

---

puede definir de varias maneras, pero las dos principales serían: la descripción de los mensajes en un objeto dado, la otra sería el estudio de tales mensajes. Iconofórico se definiría como portar un mensaje en forma visual.

de ahí en gran medida la carga negativa que les atribuyen el Profeta y el Corán y que pesaría tanto en el desarrollo del arte islámico. El temor hacia las imágenes hechas por el hombre podría suponerse en pueblos carentes de arte propio, como eran los árabes, pero incluso los egipcios estaban conscientes del poder "mágico" de las imágenes, aun las estilizadas de los jeroglíficos. De esta forma, en ciertas épocas, los jeroglíficos egipcios de figuras animales fueron representados decapitados "para evitar que cobraran vida y salieran de las paredes", según lo explicaban los sacerdotes. Paradójicamente, el uso de imágenes, con sentido mágico y talismánico, si bien siempre estilizadas, es abundante en la loza y tejidos de los primeros siglos del Islam y se extiende al menos hasta el siglo XV, especialmente en el área perso-mesopótamica. No obstante, el hecho de que se haya identificado la persistencia de esta iconografía heredada por medios artesanales, a todas luces pagana, dentro del arte islámico no la hace "islámica".

Sólo en el dominio privado de los palacios y al amparo del poder dinástico florecerán el arte de la miniatura y algunos raros ejemplos de pinturas murales, sea al fresco o en azulejos. Como señala el mayor experto en pintura islámica, Richard Ettinghausen, "el protector de la pintura fue el califa, luego el sultán, depositarios de un poder absoluto que no rinden cuentas a nadie...". Asimismo, Ettinghausen recurre a Ibn Jaldún: "el legislador Mahoma condena el poder real, fustiga su apetito por los placeres mundanos [...] sin embargo, Ibn Jaldún no menciona jamás la pintura en sus capítulos sobre las artes y los libros [...] la corriente iconoclasta en el arte islámico se acrecienta bajo el régimen otomano y despalazará a la pintura"[32] (**fig. 4**). Sin embargo,

[32] Véase Al-Khamis, Ulrike, "The Iconography of Early Islamic Lusterware from Mesopotamia: New Considerations", *Muqarnas*, 7, 1990. La cuestión de la "pintura" islámica ha sido controvertida. Ciertamente parece evadir el marco doctrinal planteado. Sin embargo, estoy de acuerdo con Grabar y otros autores en considerarla, en su forma, como islá-

no hay que olvidar la persistencia de un arte de la miniatura comercial, bastante mediocre en general, que, al margen de los talleres de la Corte, se desarrolló sobre todo en los gremios de pintores del Irán safavida y qayar y en la India mogola tardíos.

5. Percepción y concepción de la belleza en el arte islámico

Dice Ibn Jaldún: "Es una sola nación, Grecia, de la que poseemos exclusivamente las producciones científicas gracias a la solicitud del califa Al-Mamún que encargó su traslado de la lengua original al árabe". En efecto, la clasificación de las ciencias en el Islam siguió muy de cerca a la griega y los filósofos musulmanes siguieron los derroteros trazados por los clásicos griegos. Si bien la poesía o la música musulmanas contaron con amplias elaboraciones de reglas, en las artes visuales sólo la caligrafía llegará a tener el estatus de arte aplicado con reglas precisas. En cambio, "la estética del diseño geométrico o vegetal no fue articulada ni verbalizada en ningún registro literario".[33] No hay que olvidar que el desa-

---

mica, especialmente la miniatura, al menos hasta antes de la adopción de la perspectiva y el retrato, indudables signos de "transculturación" por la penetración europea. Burckhardt por su parte se encuentra entre algunos que consideran la pintura como totalmente ajena al Islam. Para Grabar ello delata una actitud extrema, "fundamentalista." Véase Grabar, O., *Penser..., op.cit.*, p. 85. Asimismo véase Ettinghausen, Richard, *Arab Painting*, Introducción, Nueva York, Rizzioli, 1977. Otros estudios son los de Welch, S. C, en *A King's Book of Kings*, 1972, y *Persian Painting*, 1977, y Gray, B., *Persian Painting*, 1961. Puerta Vílchez en su *Historia del pensamiento estético árabe, op. cit.*, cita diversas referencias ocasionales a la pintura por parte de filósofos y escritores medievales. Véase Creswell, K., A., "The Lawfulness of Painting in Early Islam", *Ars Islamica*, 1946.

[33] Behrens-Abusief, Doris, *Beauty in Arabic Culture*, Princeton, 1999, pp. 183-184. En un sentido más amplio, Frank Burch señala que: "la mayoría de las sociedades a través de la historia han sabido producir y apre-

rrollo de la *falsafa* (filosofía) en el Islam fue cortado de tajo por la teología en el siglo XIII. Los *ulama* o teólogos no discutieron las artes visuales más allá de lo antes expuesto. El interés fundamental de los teólogos medievales en materia de producción artesanal era regular el mercado, vigilar la calidad y evitar el engaño, cuestiones éticas de convivencia social. Al no existir una organización clerical propiamente dicha en el Islam, tampoco se facilitó la elaboración de un "arte sacro" con requerimientos y reglas, y tampoco se generaron juicios sobre las obras, más allá del rompimiento de las restricciones. La construcción y decoración de edificios de uso religioso, como mezquitas y madrasas, o la dotación de coranes y mobiliario quedó en manos del poder político, príncipes y monarcas cuyas motivaciones se analizarán en otro apartado.

En efecto, resulta muy difícil ubicar en textos medievales musulmanes una definición de la "estética musulmana", aplicada a las artes plásticas, aunque sí está identificada para el caso de la crítica literaria en pensadores como Al-Jurjani (s. IX) y el andalusí Hazim de Cartagena (s. XIII) en su tratado de retórica y poética (*Minhay al-bulaga*) entre otros.

Respecto de los esfuerzos contemporáneos, éstos habrían estado ausentes de la historiografía hasta tiempos muy recientes. Advierte W. Tatarkiewicz: "El historiador de estética cuando lee textos de tiempos remotos, descubre en ellos pensamientos sobre la belleza y el arte que carecen de una definición individual, debe reconstruir entonces él mismo la definición". En ese sentido, Umberto Eco nos dice: "una de las características de las formulaciones estéticas medievales es que parecen referirse a todo y a nada [en específico]. Decir que lo bello es claridad y proporción puede reducirse a una fórmula bastante vacía cuando se ve que puede ser re-

---

ciar los objetos artísticos y estéticos sin recurrir a ningún concepto que se relacione con nuestras ideas modernas de lo que es el arte y la experiencia estética...". Burch, Frank, *Religious Aesthetics*, Princeton, Princeton University Press, 1989, p. 112.

ferida a la belleza de dios, de una flor [...] a los capiteles de las abadías [...] a las miniaturas del gótico...".[34]

Para el caso que nos ocupa, la situación se complica por estereotipos negativos que, como nos recuerda el investigador José Miguel Puerta Vílchez, se originan en Hegel. En su pensamiento lineal, Hegel situó al arte islámico en el campo del "simbolismo de la sublimidad" en el que la idea del Absoluto es abstracta pero carente de "conciencia artística" de un sujeto personal creador; la relación entre forma y contenido no llega a ser consciente a diferencia del arte clásico o del romántico; incluso el arte cristiano es capaz de representar a Dios consciente y positivamente pero el arte islámico concibe un Uno absoluto, inaprensible. Asumiendo la distinción kantiana entre lo bello y lo sublime, Hegel concluye que el Islam, al negar la posibilidad de la representación figurada de la Verdad, no puede producir artes plásticas pues el Absoluto inexpresable anula la expresión en sí. El arte islámico resulta así "preartístico". Aunque Hegel reconoce en la arquitectura musulmana la máxima realización, no deja de ser "incompleta": "cuando la arquitectura ha devenido libre de su determinación degrada las formas arabescas a adorno y ornamento". El tema de la "falta de sinceridad" de la arquitectura islámica será retomado por sucesivos historiadores del arte occidentales. Hegel fijará así los grandes estereotipos (o prejuicios) estéticos que pesan todavía sobre el arte islámico en el discurso occidental: predominio de lo religioso, prohibición de expresar la "Verdad superior", "incapacidad" de expresar el "yo individual" del artista, carencia de arte dramático, prohibición de la figu-

[34] Citado en Puerta Vílchez, José Miguel, *Historia del pensamiento estético árabe, op. cit.*, p. 39. Frank Sibley en un artículo titulado "Aesthetic Concepts" señala que el gusto es "la habilidad de ver, notar y señalar que las cosas tienen cualidades (estéticas)", en Margolis, Joseph (ed.), *Philosophy Looks at the Arts*, Philadelphia, Temple University, 1978, p. 66. Véase también Eco, Umberto, *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, Lumen, 1977, p. 133.

ración y "gratuidad" y "falta de sentido" del arabesco.[35] Ese menosprecio del arte islámico, particularmente por su "incapacidad" para generar un pensamiento estético, una "filosofía del arte" propia, continuará en historiadores del arte contemporáneos —muchos de ellos con un conocimiento superficial del arte islámico— como Schlosser, Venturi, Bayer, Tatarkiewicz, entre otros.

En el apartado siguiente no se pretende embarcarnos en una apología de la existencia de una estética islámica, una filosofía islámica en el campo de las artes visuales. El tema es aún muy controvertido y la evidencia muy escasa. Como advierte Grabar, "al igual que respecto de la Edad Media cristiana, está aún por demostrarse la validez de las correspondencias posibles entre las artes visuales y la crítica literaria...".[36] A pesar de la enormidad del reto, en ese camino se embarca la magnífica investigación enciclopédica del citado José Miguel Puerta Vílchez, *Historia del pensamiento estético árabe,* si bien incluye las diversas expresiones artísticas medievales: literaria, musical y, en menor medida, las artes plásticas.

Al margen de los obstáculos citados se puede intentar puntualizar las evidencias de parámetros conceptuales mínimos que reflejen al menos la inquietud o incipiente búsqueda de un sentido de la belleza aplicado a las artes plásticas de la civilización medieval del Islam.

Ciertamente la evidencia apunta a que tales elaboraciones se centraron en el aspecto de la percepción de la belleza que, en el mundo cristiano y musulmán, repiten en general los postulados de escritores clásicos. En ese sentido, cayeron en la trampa de considerar el tema de la percepción de la belleza como un valor absoluto al margen del contexto de sus propios valores y religión.

[35] Véase Hegel, *Lecciones de estética,* III, 1. Véase comentario de Puerta Vílchez, J. *Historia del pensamiento estético árabe, op. cit.*, p. 21.

[36] Grabar, Oleg, *L'Ornement,* París, Flammarion, 1996, p. 19. Grabar recuerda las obras de Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism,* 1957, y Henry Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium,* 1981. De la primera señala que es "seductora pero difícil de probar".

Deborah Black concluye que la fuente común más probable de los filósofos musulmanes es el capítulo IV de la compilación árabe de la *Teología de Aristóteles* y la *Eneada* V de Plotino "sobre la belleza inteligible". No es casual que Plotino sea elevado a la categoría de "sheij", guía espiritual. Los *falasifa* elaborarán sobre los conceptos de belleza sensible e inteligible. La belleza inteligible aparece en la discusión de los nombres de Alá en Al-Farabi, en su texto *Medina al-fadila.* Ahí dice que la belleza de Dios es esencial, no accidental. El placer está asociado a la belleza y a la percepción de la belleza (*drak*). Avicena habla en el capítulo V de su *Tratado del Amor* de que la belleza consiste en orden (*nazm*), composición (*al-talif*) y simetría (*al-tidal*). La belleza sensible es el deseo o aspiración de lo bello. Advierte de nuevo Umberto Eco: "la Edad Media tiene una escasa conciencia de lo específicamente artístico, es decir carece de una teoría de las Bellas Artes, una noción de arte como la concebimos hoy, como producción de obras que tienen como fin primario la fruición estética".[37]

En tal sentido es ilustrativa la opinión de Algazali: "La belleza no está ni en las percepciones de la vista ni en la armonía de la fisonomía, ni en la mezcla de lo blanco con lo rojo pues nosotros decimos ésta es una caligrafía bella y esto es una voz bonita y eso es un hermoso caballo pero también decimos que esta tela es bella y este recipiente es bonito; ¿qué significado tiene entonces la belleza de la voz y de la caligrafía y del resto de las cosas si no es su forma?" Por su

[37] Black, Deborah, "Islamic Aesthetics", *Rutledge Encyclopedia of Philosophy*, Londres, Edward Craig Editor, 1998. Cabe recordar la citada definición de Umberto Eco sobre teoría estética: "cualquier discurso que, con algún intento sistemático y poniendo en juego conceptos filosóficos, se ocupe de fenómenos que atañen a la belleza, al arte y a las condiciones de producción y apreciación de la obra artística, a las relaciones entre el arte y otras actividades, y entre el arte y la moral; a la función del artista, a las nociones de agradable, de ornamental, de estilo; a los juicios de gusto así como a la crítica sobre estos juicios y a las teorías y las prácticas de interpretación de textos...". Véase Eco, Umberto, *op. cit.*, p. 8.

parte, el citado Hazim de Cartagena afirma: "Sépase que la belleza del lenguaje y la perfección de su composición [...] es como la excelencia de los pigmentos y su bella composición [...] y la armonía que les da el artesano al realizar sus imágenes...".[38] Aunque hay referencias a la "forma" y a la "armonía", nada hay en estas reflexiones que muestre una especificidad estética "islámica".

De ahí que resulte muy reveladora la pregunta que se hacen los historiadores del arte islámico Wilber y Golombek respecto de la arquitectura timurida:

> ¿Qué veía la sociedad timurida (s. XV) en los espléndidos monumentos de Samarkanda, que los rodeaban? ¿Qué dijeron de esos edificios, cómo los evaluaban? Desafortunadamente no hay tales críticos de arte timuridas —o musulmanes medievales— que nos hayan dejado sus pensamientos. El disperso comentario sobre los edificios timuridas está plagado de clichés. No hubo un Vitrubio ni un Procopio. Por tal motivo cualquier evaluación de la arquitectura islámica basada en referencias internas no se ha intentado [...] estamos por tanto en un terreno incógnito pero se pueden buscar ciertas claves de cómo la mente medieval enfrentaba el problema del juicio artístico. El lugar natural para buscar serían las escrituras filosóficas. Los filósofos musulmanes han comentado sobre la naturaleza del arte, pero sus comentarios no se aplican a edificios individuales. Ibn Sina (m. 1037) habló de la perfección del arte y, de forma característica, de la síntesis de belleza y funcionalidad. Sin embargo no da ninguna idea de lo que es la belleza [en el contexto islámico] de cómo evaluarla.[39]

[38] Véase Sureda, Joan, "Bizancio e Islam", *Historia universal del arte*, Editorial Planeta, 1987. Respecto de Hazim, véase su obra *Minhay al-bulaga*, edición de Muhammad al-Habib, Beirut, Dar al-Garb al-islami, 1986. Las citas proceden de Puerta Vílchez, J., *op. cit.*, p. 397. El mismo Hazim afirma: "un poema sin armonía es como un tejido de junco frente a otro de seda y oro, ambos son tejidos pero el valor de ambos es muy diferente".

[39] Wilber, D. y Golombek, L., *Timurid Architecture of Iran and Turan*, Princeton, Princeton University Press, 1988, p. 203.

Ibn al-Haytam de España (s. x) en su *Óptica* dedica un capítulo a la belleza (*husna*) como cuestión de percepción. Este texto, sin ser una teoría "islámica" de la belleza, al menos insinúa ciertos parámetros que parecen relevantes para el arte islámico: medidas, proporciones, colores que, armónicamente combinados, proporcionan placer al espectador. Aquí, al menos, está implícita la preferencia tan islámica por el diseño geométrico y sus posibilidades.

"La belleza visual —dice Witelo citando a Al-Haytam— se identifica con la percepción simple de las formas visibles que agradan al alma, secundariamente [se aplica a] las formas compuestas según la ley de las proporciones convenientes."[40]

5.1. Un dios geométrico

Habría entonces que buscar una especificidad islámica en la concepción de la belleza en otra parte: el concepto de la Belleza divina que lógicamente se desentiende, al menos en parte, de las ataduras clásicas y debe recurrir al pensamiento teológico propio, tanto en el cristianismo como en el Islam. Es en este campo donde la teología y la mística proponen ideas específicas.

En ese sentido, una estética "islámica" se vincularía, en todo caso, a la reflexión en torno a la "belleza" como una de las cualidades asociadas intrínsecamente con los nombres de la divinidad. Los 99 nombres de Alá son llamados nombres hermosos, *al-asma al husna*; se derivan de diversas suras como las 7:180; 17:110, 20:8 y 59:24. El número 100 es el nombre "oculto" o "innombrable".

Si el arte es fundamentalmente un modo de expresar la realidad, en el caso del judaísmo y del Islam la noción de realidad se traslapa con la noción de la unidad divina, pues Todo está contenido en esa unidad. Al mismo tiempo se enfrenta la paradoja de no poder representar a esa divinidad,

[40] Bruyne, Edgar, *La estética de la Edad Media*, Madrid, Visor, 1987, p. 116.

no sólo por pruritos religiosos, sino porque "objetivamente", sensorialmente e incluso racionalmente es inaprensible. Sólo se le conoce indirectamente, fragmentariamente a través de sus atributos, su revelación y su creación con sus infinitas formas. El nombre divino, *Al-Mussawir, el Dibujante,* el que delínea o da forma, se relaciona con la labor del artista que trata de dotar de belleza a un objeto o a un material.[41]

La belleza será considerada entonces como búsqueda, por aproximación, a la perfección de la divinidad o de sus obras. Cuando el juicio medieval repara en la belleza visual no lo hace por la forma en sí sino por las cualidades e imágenes que ésta es capaz de evocar; la belleza es concebida ante todo como imagen de aquellas cualidades que se presuponen en Dios, por ejemplo la luz o la luminosidad. Las cualidades de la Belleza divina serán caracteres estéticos de deseable reflejo en la forma artística aunque sólo sea mediante una impronta de referencia: armonía, orden, decoro, equilibrio, proporción.

Pitágoras y sus seguidores habían elaborado una matemática y una geometría sagradas como expresiones de la perfección divina. El hombre medieval, cristiano y musulmán, retomará esta tesis. La mente medieval del filósofo y del artesano se entregan con entusiasmo a descubrir esas "proporciones y relaciones perfectas" en las obras de la Creación, estos *vestigia Dei,* signos de Dios o *ayats,* signos milagrosos, según el Islam. A estos signos divinos se refiere el verso coránico (sura 41:53): "Mostraremos a ellos nuestros signos en el horizonte y en sus almas hasta que se manifieste a ellos qué es la Verdad". Ibn Hazm de Córdoba lleva el argumento más lejos al postular que esos *ayats* son modelos

[41] Espinosa Villegas, Miguel A., *Judaísmo, estética y arquitectura: la sinagoga sefaradí,* Granada, Universidad de Granada, 1999, pp. 63-65. Los 99 nombres de Alá están explícitos e implícitos en el Corán. En la sura 7:180 se dice: "Los nombres de Alá son los más Bellos así es que llámalo a través de ellos". Véase al respecto Burckhardt, Titus, "Extractos del comentario de los nombres divinos de Al-Ghazzali", *Símbolos,* Barcelona, Olañeta, 1982.

que la inteligencia inferior del hombre sólo tiene que descubrir e imitar. Por ejemplo, nos dice que:

> el tejido reticular como el de las palmeras realizado con gran precisión, con doble trama y urdidumbre, como los que fabrica el tejedor, no podemos atribuírselo más que a la inteligencia de su Artífice. No es en absoluto obra de la naturaleza ni de un tejedor humano [...] sino que es fábrica del Artífice que elige libremente el propósito de hacerlo [...] porque es capaz de hacer lo que desea [...] ese Artífice es el Creador, el Ser Primero [...] sin semejanza alguna con sus criaturas.[42]

Los *ayats* se encuentran lo mismo en las criaturas, las notas musicales o las figuras geométricas, y de manera más evidente en la propia figura humana, considerada modelo de armonía como lo señala el Corán: "Hemos creado al hombre dándole la mejor complexión" (sura 95:4). Las proporciones perfectas derivadas de la observación de esos signos nos conducen a lo que es el verdadero sentido estético medieval.[43]

Averroes corrobora con el texto coránico esa intención de perfección en la creación que el hombre debe tomar como parámetro último de belleza: "Obra de Dios que todo lo hace lo más perfecto" (sura 27:88), o "¿Ves alguna contradicción en la creación de Alá? Mira otra vez. ¿Adviertes alguna falla?" (sura 67:3). Es pues absurdo suponer la posibilidad de otro universo más perfecto u ordenado que éste. Es la misma conclusión a la que habían llegado los pitagóricos siglos antes.

Pitágoras había unido la geometría con los números. Los números son triangulares, cuadrados, oblongos o cúbicos. Los números son el lenguaje y la expresión de la divinidad y tienen un significado trascendente. Descubrir la relación de los números es descubrir las verdades superio-

[42] Puerta Vílchez, J., *op. cit.*, pp. 255-256.

[43] Von Simpson, Otto, *The Gothic Cathedral*, Princeton, Princeton University Press, 1988, p. 31.

res. San Agustín traza su teoría de la belleza siguiendo estos conceptos. Para él la medida de las líneas, su belleza, se rige por la simetría o la composición, es decir, el número: "Siento que nada me causa más placer que la belleza, y en la belleza las formas, en las formas las medidas y en las medidas los números".[44]

Dice Marcel Aubert que a partir de esta influencia pitagórica, la Edad Media sufrió de una "embriaguez de los números". Obviamente los cristianos enfatizarán la naturaleza trinitaria de la divinidad y el Islam la naturaleza unitaria.[45]

Algazali advertía que el hombre debe dudar de su capacidad de percibir la certeza a través de los sentidos; la razón es lo único que puede conducir al ser humano a la verdadera belleza y el instrumento de la razón es la geometría. Como lo muestran los estudios de Otto von Simpson, en el cristianismo esta geometría sagrada se desarrolla como conocimiento oculto, y sólo se revela en la concepción de la compleja arquitectura de las catedrales cuyas medidas y proporciones tienen connotaciones pitagóricas. De la misma forma, algo de estas nociones transpira a través de los diseños geométricos islámicos con su afinidad hacia las figuras básicas: triángulos, cuadrados, círculos cuya combinación armoniosa no es mera decoración sino evocación del bello orden del Creador.

Hussein Nasser reconoce que en el Islam existía una receptividad o afinidad "natural" hacia el pitagorismo, "un

[44] Bruyne, E., *op.cit.*, p. 34.

[45] Véase Von Simpson, O., *op. cit.* Alano de Lille (s. XII) afirmaba que Dios "figura la creación mediante el número". Thierry de Chartres quería encontrar con la geometría y la aritmética al Artista divino de la Creación. El misterio de la Trinidad merecía de Thierry una demostración geométrica: el triángulo equilátero. Afirma además que Pitágoras ya había identificado a la Mónada con Dios y a la Díada con la materia. Por su parte, san Bernardo considera que Dios es un cubo perfecto, "es al mismo tiempo la misma medida de largo, ancho, altura y profundidad". Véase Lawlor, Robert, *Sacred Geometry*, Londres, Thames and Hudson, 1982.

pitagorismo abrahámico", la obsesión por demostrar la unicidad monoteísta y su multiplicación en la creación. En el mismo sentido, diría Massignon, el arte islámico expresaría una función de mediador entre la evocación teológica de la unicidad imperturbable del Ser Supremo y la mutabilidad y multiplicidad constante de sus formas en la Creación.

5.2. Las cualidades estéticas de la Belleza divina: proporción, luz y figura

El segundo problema estético fundamental para cristianos y musulmanes medievales es cómo identificar la belleza divina, belleza puramente abstracta, bajo qué parámetros. Ibn Arabi comenta el famoso hadiz: "Dios es Bello y ama la belleza", señalando que "Dios se describe a sí mismo diciendo que la Belleza ama al mundo puesto que nada hay más bello que el mundo y Él es bello. La Belleza es amada en sí misma [...] La Belleza de su obra circula por su Creación (*Yamal sunihi sara fi jalqihi*) el mundo es su manifestación...".[46] Al-Farabi afirma que la belleza corresponde al único Dios: "La Belleza, la Hermosura y el Esplendor son del ser Primero, el más excelente [...] su Belleza supera la belleza de todo lo que está dotado de belleza [...]".[47] Aquí el neoplatonismo facilitará la concepción de la Belleza divina a través de las cualidades de la misma. Si bien el Dios medieval, tanto islámico como cristiano, es la belleza en sí, ésta es perceptible

[46] Ibn Arabi, *Al-Futuhat al-Makkiyya*, Beirut, Dar al-Fikr, 4 vols., s/f., vol. II, p. 114. Según traduccción de Titus Burckhardt.

[47] El Universo en el lenguaje sufí, bajo influencia del neoplatonismo, es concebido como un conjunto de espejos en los que el Ser se refleja en diferentes grados de irradiación. Dice Mohsen Fayz Kashani (s. XVII): "En el mundo de las imágenes arquetípicas se corporizan los espíritus y los cuerpos se espiritualizan. La aparición de figuras en los espejos o en cualquier superficie reflejante como el agua limpia se concreta en este mundo intermediario, todas las figuras que relejan en los espejos pertenecen a ese mundo". Véase Stierlin, Henry, *L´architecture de l'Islam*, Fribourg, Office du Livre, p. 132.

para el hombre a través de tres cualidades: luz, que contiene todos los colores, proporciones perfectas de figuras perfectas.

Ibn al-Haytam aterriza estos conceptos en su teoría sobre la percepción de la belleza visual (*idrak al husn*): "La vista percibe (*iudrik*) la belleza (*husn*) a partir de las formas (*suwar*) de los objetos visuales (*mubsarat*) que capta el mismo sentido de la vista (*bashar*)".[48] Asociados a la luz, las proporciones y las figuras, hay una serie de matices contrastantes o signficantes (*maani*), 22 en total, enumerados por Ibn al-Haytam: el color, la opacidad, la posición relativa, el orden, las dimensiones, la aspereza, etc. Estos matices, advierte, carecen de belleza en sí, carecen de sentido fuera de una composición armónica.[49]

Los teólogos, musulmanes y cristianos, debatirán ampliamente hasta qué punto los artesanos humanos pueden y les es lícito imitar en sus obras las cualidades de la belleza, inmersas en la Creación. En ese sentido, la solución parcial a estos debates se encuentra en la concepción medieval, islámica y cristiana, de que el artesano, al final de cuentas, no crea belleza sino que ésta simplemente es expuesta por su habilidad especial o su virtuosismo técnico para poder extraer de la materia sus cualidades inmersas, invisibles, que reflejan, en última instancia, las cualidades del Creador.[50] La belleza y el *decorum, zayina* en árabe, tal como los utilizan los escolásticos y los filósofos musulmanes, van de la mano. La belleza no sólo radica en lograr la perfecta armonía de forma y utilidad de un objeto, sino en la sujeción de éstas a la norma religiosa. Se trata pues de la expresión de la belleza, con dignidad, sin excesos. En palabras de Renseelaer se dice: "decoro [...] es también conformidad con lo decente

[48] Ibn al-Haytam, *Kitab al- manazir.* Citado por Puerta Vílchez, *op. cit.*, p. 700.

[49] Puerta Vílchez, J., *op. cit.*, pp. 701-711.

[50] Bruyne, Edgar, *op.cit*, p. 36. Como se señaló antes, en el mundo medieval, el título de artista y artífice estaban reservados al Creador, de ahí que, a nivel humano, sólo se hablara de "imitadores" de "artesanos".

y apropiado en cuanto a gusto y aun más en cuanto a moralidad y religión".[51]

5.3. La proporción

La doctrina de la proporción es pitagórica. En su forma inicial, dice Bruyne, la estética de la proporción definía la belleza "como una relación clara y directa, matemáticamente expresable mediante los números naturales [...] En su forma más evolucionada equipara la belleza a la unidad, lo mismo que reduce los números a la mónada".[52] Vitrubio, siguiendo a Platón, señala: "La proporción, a la que los griegos llaman analogía, es una consonancia entre las partes y el todo".[53]

En la civilización islámica, "la belleza fue concebida en términos matemáticos y expresada en formas geométricas. El orden, lo simétrico, está en la base de las utopías [...] lo utópico como recreación del mundo por la razón se ha configurado con un diseño estructurado como un reino de la simetría. El arte ha querido ser, a veces, la avanzadilla de ese mundo ideal, al que ha prefijado o tratado de copiar".[54]

La cualidad del equilibrio o la proporción (*al-itidal*) que caracteriza a las manifestaciones artísticas e intelectuales se encuentra en su estado absoluto sólo en la Divinidad, dicen los Hermanos de la Pureza aludiendo a Platón. El arte de la música, que es intelectual, imita el equilibrio del mundo superior lo mismo que la aritmética y la geometría: "Las artes sensitivas e intelectuales, como la arquitectura y la carpintería, también emplean los principios proporcionales por

[51] *Ibid.*, p. 42. Véase Renseelaer, W. Lee, *La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1982, p. 66. Respecto del concepto de *zayyina*, véase Puerta Vílchez, J. *op. cit.*, pp. 79-81 y Behrens-Abusief, D., *op. cit.*, p. 124.

[52] Bruyne, E., *op. cit.*, p. 31.

[53] Jack, Christian, *El misterio de las catedrales*, Barcelona, Planeta, 1999, pp. 79-81v.

[54] Puerta Vílchez, J., *Los códigos de utopía de la Alhambra de Granada*, Granada, Diputación, p. 92.

su bello orden y composición [...] La más perfecta de las artes, así como la más precisa de las composiciones y la más hermosa de las obras es aquella cuya disposición de sus partes y la forma de su estructura está realizada según la más excelente proporción".[55] Lo cual es confirmado por Ibn al-Haytam: "Si se investigan las formas bellas de todas las clases de objetos visibles se comprobará que la proporción produce en ellas una belleza que no produce ninguno de los *maani* particulares por separado".[56]

Los Hermanos de la Pureza definen así la proporción: "Las proporciones (*nisba*) ideales son el patrón (*mithl*), su mitad, su tercio, su cuarto...", es decir, la relación matemática exacta entre una unidad y sus fracciones. La proporción la definen también como "la cantidad común de dos medidas relacionadas", la cual puede ser numérica, geométrica o musical, siendo la proporción musical una conjugación de las otras dos. Las tres clases de relaciones son descritas en términos numéricos, de ahí que definan la armonía (*tansub*) como "la correspondencia existente entre magnitudes numéricas". Estas proporciones, dicen, son "nobles" pues están en la base de toda la creación divina. La armonía pro-

[55] Puerta Vílchez, J., *Historia del pensamiento...*, p. 567. Se especula que el grupo de los Hermanos de la Pureza (*Ikhwan al-Safa*) estuvo vinculado a la corriente teológica-filosófica de la *mutazilah*. Otros autores los vinculan al sufismo o al shiismo septimano. Al-Tawhidi (m. 1023) dice que la colección de Cartas de los Hermanos fueron escritas en el siglo x en Basora. Las Cartas (*Risala*) fueron editadas por Jamil Saliba en Damasco en 1949. Hay 52 divididas en cuatro grupos. En el primero, sobre ciencias matemáticas, hay 14 tratados de números, astronomía, geometría, artes prácticas y teóricas. En el segundo grupo: ciencias físicas y naturales; en el tercero, ciencias intelectuales con influencias pitagóricas y en el cuarto, ciencias religiosas. La concepción de Dios es emanatista. El Intelecto es la primera emanación y contiene las formas de todas las cosas y es causa de todas las causas. Luego viene la emanación del Alma y el proceso termina en la Materia. Véase artículo de Yves Marquet, "Ikwhan al-Safa", *Encyclopedia of Islam*, Leiden, E. J. Brill, 1993.

[56] Ibn al-Haytam, *op. cit.* Citado por Puerta Vílchez, *op. cit.*, p. 709.

porcional debe producirse también en las figuras (*ashkal*): "los miembros de las imágenes y sus relaciones son de diferentes figuras y medidas, pero cuando sus medidas se relacionan proporcionalmente, la forma resultante es correcta, veraz y admisible".[57] El artesano tiene pues la posibilidad de imitar la obra perfecta del Creador si sigue los cánones de la proporción ideal que es, en último extremo, geométrica, numérica.[58]

5.4. La luz y el color

La estética de la luz puede rastrearse en la mayor parte de los escritos platónicos pero la metafísica de la luz se hace explícita con Plotino, quien influye en san Ambrosio y san Agustín y se extiende a las teorizaciones de Hugo de San Victor, Suger de Saint Denis, Witelo o Bacon, quienes especulan acerca de sus cualidades físicas y contenidos simbólicos. A partir de las mismas fuentes clásicas, los místicos judíos y musulmanes, como Ibn Gabirol, Ibn Arabi y Suhrawardi, y físicos como Ibn al-Haytam retoman el tema. La noción del emanatismo será un lugar común que une a los filósofos y a los místicos medievales. Todos coinciden en que la luz es la cualidad estética primordial, la más cercana a la sustancia divina. Dice Al-Haytam: "la luz produce belleza y por ello consideramos al sol, la luna o las estrellas como bellos [...] sin que exista otra causa que los haga bellos salvo su luz [...] de donde la luz por sí misma produce belleza".[59]

[57] Puerta Vílchez, J., *Historia del pensamiento...*, p. 197. Los Hermanos de la Pureza, a través de su célebre obra, establecen un nexo entre las artes y el pitagorismo que contempla el cosmos como un todo unitario y ordenado por las leyes del número. Su tratado se difundió tempranamente en Al-Andalus. Los textos entraron a España por vía de la Taifa de Zaragoza hacia 1065 pero ya antes de esa fecha circulaban resúmenes realizados por Maslama y que fueron utilizados por los sabios andaluces.

[58] *Ibid.*

[59] *Ibid.*, p. 701.

Por su parte el místico y poeta Hafez confirma sobre la luz: "tantos diseños sublimes y estados de contraste que aparecen son los rayos del rostro Amado". El Corán señala: "Dios es la luz de los Cielos y de la Tierra". El ideal de la composición islámica parecería ser el de la lacería, mejor representada por la celosía que permite a la luz, *Nur*, uno de los 99 nombres de Alá, hacer su aparición a través de las figuras de la trama (**fig. 5**).

Avicena e Ibn al-Haytam coinciden al señalar que la luz y el color son virtualmente cosustanciales: "aunque digamos que la luz no es la manifestación del color (*zuhur al lawn*) no negamos que la luz sea la causa de la manifestación del color y la razón de su propagación".[60] Juan Escoto, siguiéndolos de cerca, señala que "la luz y el color son cosustanciales: la luz es color y hace visibles las formas de las cosas sensibles".[61]

El color, en el arte islámico, representa a la luz cuando ésta no puede aparecer directamente. Algunos colores, como el verde del Paraíso, destacan en el Corán. Cuando el artesano recurre al color es en sus tonos absolutos, no hay matices ni combinaciones, como en el arte occidental; se trata de representar la luz del prisma con sus colores vivos: azul, verde, rojo, amarillo (**fig. 6**).

El místico Alaodawleh Semnani dice: "El cuerpo al nacimiento es negro, el alma vital (Noé) es azul, el corazón, Abraham, es rojo, la conciencia, Moisés, es blanca, el espíritu, David, es amarillo y el arcano Jesús, es negro brillante. El

[60] Vílchez Puerta, J., *Historia del pensamiento...*, p. 500.

[61] Bruyne, E., *op. cit.*, p. 34. De acuerdo con la metafísica medieval influida por Platón, la luz es el más noble de los fenómenos naturales, el más inmaterial, el más próximo a la forma pura. La luz es un principio creador y está presente en todos los cuerpos materiales, como dice san Buenaventura, ¿acaso los metales y las piedras preciosas no brillan cuando son pulidos, o el vidrio mismo es fabricado de arenas y cenizas y el fuego surge del carbón? La luz es además principio de orden y valor. Dante en su *Paradiso* afirma: "la divina luz penetra el universo de acuerdo con su dignidad". Véase Von Simpson, O., *op. cit.*, p. 52.

centro divino, Mahoma, es verde brillante".[62] Los Hermanos de la Pureza mencionan el uso de los colores tan importantes en el diseño de arabescos: "los pigmentos que utilizan los dibujantes son de diferentes colores y de irradiación antagónica como el negro [contrastado] con el blanco, el rojo, el verde, el amarillo [...] Cuando se colocan estos pigmentos, según una relación adecuada, las imágenes resultan resplandecientes, bellas y brillantes [...]", de otra forma resultan opacas, sin belleza. La búsqueda de superficies reflejantes o brillantes y multicolores es una característica dominante del arte islámico. Esto se hace evidente en los mosaicos, zelijes y azulejos, en las alfombras y en el arte de la iluminación de manuscritos.[63]

5.5. La figura

La luz-color y la proporción tienen su sustento físico en la figuración. Dicen los Hermanos de la Pureza: "Debes saber hermano que todo arte manual (*sinat maal bil iad*) tiene como materia los cuerpos físicos y que todas sus obras (*masnuat*) resultantes son figuras corporales a excepción del arte de la música...".[64]

[62] Aminrazavi, Mehdi, "Aesthetic Experience in Islamic Art", *The Islamic Quarterly*, vol. 29, núm. 1, 1985, p. 38.

[63] En el siglo XV, la técnica persa del *neftrangi*, la cerámica de siete colores, permite la fabricación de azulejos que revisten superficies cada vez más grandes de edificios. Desde las obras de Tamerlán en Samarkanda hasta culminar con las obras safavidas en Isfahán, donde interiores y exteriores se decoran. En la Mezquita del Sha del siglo XVI se utilizó un millón y medio de placas de azulejos cerámicos de 23 por 23 cm. Umberto Eco advierte que del lado cristiano medieval también existe un cromatismo absoluto: "el arte [...] juega sobre colores elementales [...] hostil al matiz [...] sobre la yuxtaposición de colores chillones que generan luz por el acuerdo del conjunto en vez de dejarse determinar por una luz que los envuelva en claroscuros o haga salpicar el color más allá de los límites de la figura". Véase Eco, Umberto, *op. cit.*, p. 59.

[64] Puerta Vílchez, J., *Historia del pensamiento...*, p. 190.

Dice Ibn al-Haytam: "Si se reúne en una misma forma la belleza de la figura y la belleza de sus medidas así como la belleza de su composición y la proporción de cada una de sus figuras [...] entonces se alcanzará el ápice de la belleza".[65] Y añade, "los elementos que tenemos por bellos, lo son gracias solamente al orden y la posición (*tartib, wad*) que guardan. Todas las figuras decorativas (*nuqus*) se consideran bellas gracias a su ordenamiento [composición]".[66]

Si bien el arte islámico, por sus restricciones teológicas ya referidas, considera blasfemo representar las formas de la Creación, al mismo tiempo reconoce que esa Creación ha sido concebida "racionalmente", esto es geométricamente. A mi modo de ver, es ese "alfabeto" racional, números-figuras geométricas de la Creación, lo que el arte islámico considera lícito utilizar en sus diseños. "La destreza (*hidq*) de todas las artes —dicen los Hermanos de la Pureza— consiste en lograr formas en la materia, completarlas y perfeccionarlas (*tamamu, takmiluha*) para que sean útiles sólo en este bajo mundo".[67]

La figuración islámica será entonces un arte bidimensional basado, aunque no exclusivamente, en ese alfabeto de figuras geométricas simples cuyas posibilidades de combinación son infinitas. Dice Michel Ecochard: "No existe una sola línea de decoración compleja que no esté ligada a una estricta composición geométrica".[68] La multiplicación infinita de figuraciones es concebida como reflejo del poder creativo infinito de la divinidad así como de la perfección de sus cualidades: luz-color, proporción-geometría. Como lo resume Burckhardt: "Totalmente nacidas del espíritu islámico son las rosas geométricas o estrellas que se combinan y despliegan continuamente".[69]

[65] *Ibid.* p. 708.

[66] *Ibid.*, p. 703.

[67] *Ibid.* p. 204.

[68] Ecochard, M. *Filiation des monuments grees, byzantines et islamiques*, París, Geuthner, 1977, p.106.

[69] Burckhardt, Titus, *La civilización hispano-árabe*, Madrid, Alianza Editorial, 1977, p. 241.

Pero quizás lo que explica la casi "natural", si no inconsciente, asimilación de la herencia pitagórica por parte de los maestros artesanos musulmanes se deba, como lo han apuntado Oleg Grabar y otros autores, a la afinidad subyacente con el arte nómada. La civilización islámica estuvo marcada por la presencia predominante de pueblos nómadas (árabes, turcos, mongoles, bereberes) que aportan su arte centrado en los tejidos de diseños geométricos. Por su parte Burckhardt acota: "todo arte fundado sobre tradiciones artesanales opera [por naturaleza] con esquemas geométricos y cromáticos que no es posible separar de los procesos materiales de fabricación [...] este arte es necesariamente abstracto al tiempo que es concreto en sus procesos [basados en recetas que se transmiten]".[70] De esta confluencia pitagórica-clásica y nómada-tradicional surgirá la síntesis genial del diseño de arabescos como grafía específica para el lenguaje del arte islámico, como se verá en el próximo capítulo.

6. Desmistificar el arte islámico: místicos y artesanos

A manera de conclusión preliminar, antes de pasar al tema del arabesco, habría que preguntarse qué tanto las elaboraciones teológicas, filosóficas y místicas referidas en los apartados anteriores pudieron determinar la actividad artística islámica. Pero también cabe la pregunta contraria, qué tanto la creación artesanal inspiraba o condicionaba los comentarios de teólogos, filósofos y místicos. La respuesta parece ser que la influencia debió ser mínima. Si partimos del hecho de que la mezquita cumplía la función de ágora y academia, de lugar privilegiado para la difusión del pensamiento, habría que señalar que, sin duda, las directrices teológicas tuvieron un peso legal y ciertamente orientaron y constriñeron la producción artística. Respecto de las ideas

[70] Burckhardt, T., *Principes et...*, p. 93.

filosóficas, éstas sólo tenían repercusión en núcleos reducidos, generalmente limitados al entorno cortesano. Si acaso llegaran más lejos era a través de debates públicos o porque los teólogos decidieran comentarlas o condenarlas públicamente. En cuanto a las ideas místicas, las que más nos interesan aquí, eran accesibles, de manera individual, a través de maestros y de cofradías.

Sin embargo, no hay evidencia de que se desarrollara un interés por la representación "simbólica" como la que se dio en la Europa medieval, especialmente a partir del siglo XII. Señala Grover Zinn:

> la importancia de formas de pensamiento simbólicas en el siglo XII ha sido cada vez más apreciada (Chenu, Lubac, McGinn, Dronke, Wetherbee, Stock, Von Simpson) [...] junto con la especulación cosmológica en círculos filosóficos, literarios y teológicos [...] no hay duda de que el abate Suger, Guillermo de Conches, Alano de Lille y Silvestris compartían su interés por los símbolos y la cosmología especulativa (aunque difirieran en aspectos clave) como parte de un fenómeno [intelectual] del siglo XII [...] Hugo de San Victor define el símbolo como: la reunión de formas visibles para demostrar las formas invisibles.[71]

Ha corrido mucha tinta, de parte de los islamófilos, en torno a la supuesta compenetración entre artesanos y místicos en el mundo islámico y la supuesta influencia "determinante" de la mística especulativa en la temática y significados del arte islámico, particularmente a partir de la citada obra de los misteriosos Hermanos de la Pureza. Sin embargo, ésta parece, a todas luces, un caso aislado y el alcance de su influencia es cuestionable. Muchos incautos de la escuela occidental se han dejado seducir por las plumas hábiles de autores islamófilos como Burckhardt, Hussein Nasser y

[71] Zinn, Grover, "Suger, Theology and the Pseudo-Dionysian Tradition", en Paula Lieber (ed.), *Abbot Suger and Saint Denis*, Nueva York, Metropolitan Museum, 1987, p. 34.

Laleh Bakhtiar, entre otros, quienes han generado estereotipos equívocos que sólo enrarecen el esfuerzo de una seria comprensión del arte islámico. Evidentemente la labor artesanal siempre se prestó a elaborar parábolas por parte de los místicos cristianos o musulmanes partiendo en el primer caso de las que el propio Jesucristo utilizó; la masonería especulativa del siglo XVIII es otro ejemplo claro.

Pero de ahí a plantear, como lo hacen los islamófilos, que los artesanos musulmanes eran guiados dócilmente por místicos sufíes en un plan para crear un arte esencialmente simbólico de significados "esotéricos" y "misteriosos", hay un gran trecho. Afirma Burckhardt sin sustentarlo: "En la civilización musulmana la relación entre el esoterismo y las artes estaba asegurada —y aún lo está en algunos países— por las corporaciones artesanales emparentadas con las corporaciones semejantes del mundo cristiano de la Edad Media". Una obra que establece, sin bases sólidas, toda una supuesta simbología mística a través de las formas de los arabescos y estructuras arquitectónicas islámicas es la de Laleh Bakhtiar, *Le soufisme.*[72] En contraste, en un reciente y bien documentado estudio enciclopédico sobre la historia de las cofradías sufíes (881 páginas) titulado *Las sendas de Alá: las cofradías musulmanas desde sus orígenes hasta la actualidad,* llama la atención que no haya un solo artículo dedicado a dicha supuesta relación.[73]

[72] Burckhardt, T., *Ensayos sobre el conocimiento sagrado,* Mallorca, Olañeta, 1999, p. 35. Véase Laleh Bakhtiar, *Le soufisme,* París, Édition du Seuil, 1977. Este tipo de obras, características de la escuela islamófila. pueden ser escritas de buena fe pero, en realidad, sus autores recurren a la especulación o inspiración de la mística, conforme a su libre interpretación, sin ofrecernos generalmente el sustento documental requerido.

[73] Popovic, Alexandre y Veinstein, G., *Las sendas de Alá: las cofradías musulmanas desde sus orígenes hasta la actualidad,* Bellaterra, 1997. Las cofradías sufíes tuvieron su mayor auge entre los siglos XIII y XVI cuando el poder político descubrió en ellas un medio de cohesión y estabilidad social. Así, bajo patrocinio real, las cofradías fueron institucionalizadas, contando con edificios de tipo monástico llamados *zawiyas, ribats* o *khana-*

Ciertamente, las cofradías tuvieron una gran penetración social, incluidos los gremios, pero sólo a un nivel de sufismo piadoso, devocional, popular, y no al de la sofisticada mística especulativa a la que se refieren los islamófilos, reservada a unos cuantos elegidos. En este punto mi posición es que la visión de la mística tanto como la de los teólogos y filósofos conformaban una cosmovisión, un tanto ecléctica, pero al final de cuentas "islámica" que, en términos generales, permeaba a toda la sociedad musulmana, incluidos los artesanos.

Sin embargo, no hay evidencia de la intencionalidad o control significativo de la mística especulativa respecto del arte islámico, aunque puedan rastrearse algunos casos aislados de "inspiración" de ciertas obras de arte específicas.

En ese sentido mi conclusión es análoga a la de Von Simpson respecto de la influencia de la mística en la concepción del arte gótico:

> ¿Qué tanto se puede afirmar la influencia directa de los movimientos intelectuales y espirituales en la arquitectura gótica...? El historiador debe tener cuidado de no confundir paralelos y afinidades con causas y, en ese sentido, la influencia de los platonistas de Chartres en la arquitectura gótica es menos palpable que la de los agustinianos de Clairvaux. Por lo que sabemos, los platonistas de Chartres no formularon un sistema de estética o mucho menos un programa para las artes... No podemos ni siquiera afirmar que las consecuencias estéticas y tecnológicas de su cosmología ejercieran un im-

---

qas. Las cofradías estaban abiertas a todos los estamentos de la sociedad desde campesinos, artesanos, burgueses y príncipes. Ellas difundían una ética social de solidaridad de acuerdo con los más elevados valores musulmanes y también favorecían una visión mística de la religión. No obstante, sus tesis "desviacionistas" siempre estuvieron bajo la mirada suspicaz y condenatoria de la teología ortodoxa, sunita o shiita, que finalmente les asestará un golpe definitivo al recuperar su posición de poder dentro de los imperios otomano, safavida y mogol. A partir del siglo XVII, en general, las cofradías irán cayendo en una situación de semiclandestinidad aun si algunas conservaron la simpatía de ciertos príncipes.

> pacto directo en el naciente estilo gótico. Sin embargo, tal influencia es circunstancial en el sentido de que la arquitectura gótica fue concebida y definida como geometría aplicada como lo hiciera Villard de Honnecourt.[74]

Grabar coincide respecto del arte islámico: "no hay que suscribir ninguna teoría mística específica para explicar el arte islámico [...] las artes visuales pertenecen al plano humano [como dirían Ibn al-Haytam o Ibn Rusd] y no son [ni se puede pretender que sean] un medio de acceso a Dios".[75] Como se mencionó antes, lo que en todo caso puede rastrearse es un paralelismo entre la visión mística y artesanal derivado de una cosmovisión estética básica, por demás cercana al mundo cristiano.[76]

Embellecer o "decorar" (*zayyana*) la materia no es un medio para acceder a Dios ni mucho menos de representarlo, es una elección ética: "Dios puso en la Belleza absoluta, que fluye en el mundo, una belleza terrenal/accidental sobre la cual los individuos eligen prefiriendo una belleza u otra, lo bello o lo más bello".[77] Así el artesano está consciente de que los objetos que produce serán evaluados por su perfección técnica, en su contexto social, utilitario, y finalmente deben pasar la prueba de la censura oficial siempre dispuesta a señalar tendencias a la ostentación o el despilfarro o la "ilícita representación figurativa". Dice Ibn Rushd:

> Comprenderás que todos coinciden en que las artesanías inferiores (*almasnuat al jasisa*) son las que la gente cree que po-

[74] Von Simpson, O., *op. cit.*, pp. 55-57. Incluso el propio Burckhardt matiza: "No [se puede afirmar] que todo artista sea un místico, pero la afinidad entre el arte y la contemplación tiene fuerza bastante como para [¿intuir?] que el ingreso a una corporación artesanal coincida con la adhesión a una filiación espiritual vinculada con el sufismo". Burckhardt, T., *El arte..., op. cit.*, p. 140.

[75] Grabar, O., *Penser...*, pp. 58, 60. Véase Behrens-Abusief, D., *op. cit.*, p. 118

[76] Michell, George (ed.), *Architecture of the Islamic World*, Nueva York, William Morrow, 1978, p. 133.

[77] Ibn Arabi. Citado por Puerta Vílchez, *op. cit.*, p. 755.

> dían haber sido realizadas de otro modo, hasta el punto de que la inferioridad (*jasasa*) de muchas obras artísticas hace pensar que nacieron del azar. La gente entiende también que las obras artísticas nobles (*sarifa*) son aquellas consideradas como que hubiera sido imposible que tuviesen una forma más acabada y perfecta que la conferida por el artesano.[78]

Aunque las cualidades expresadas en esos objetos, figura, proporción, luz, color, se conciban o intuyan como reflejo de las cualidades estéticas de Alá, su exposición mediante el arte (*tecnê*) no puede aspirar a ser sino eco de una perfección inalcanzable e inconcebible. Así, al final de cuentas, el artesano musulmán no es un creador sino un virtuoso. Su mayor o menor esfuerzo, producto de su disciplina personal, ciertamente se reflejará en la calidad de la obra que produce y, desde ese punto de vista, tiene un compromiso ético consigo mismo, con el gremio al que pertenece, con su cofradía y con la comunidad a la que sirve (Véase el Apéndice artesanos-arquitectos).

[78] Puerta Vílchez, J., *Historia del pensamiento...*, p. 681. Véase la obra de Ibn Rusd, *Al-Kashf al-manahiya al-adilla*, El Cairo, Dar al-ilm lil-yami, 1935. En el ámbito cristiano se repiten percepciones similares. Hales confirma: "La ciencia se orienta hacia el conocimiento así como el arte se orienta a la realización". En la *Summa Filosofica* se machaca que el filósofo y el artesano se dedican a la misma materia, a la verdad, pero el filósofo se limita a considerar las causas en tanto que el artesano se ocupa del modo de elaborarla: "La ciencia considera las causas de la verdad, el arte sin embargo se ocupa del modo de trabajar de acuerdo con la verdad transmitida". Véase Bruyne, E., *op. cit.*, p. 171. Unos enfatizan la identidad entre arte y saber y otros dicen "lo esencial del arte es crear y producir".

ILUSTRACIONES

FIGURA 1

La desobediencia de Adán y Eva, miniatura (detalle), Mesopotamia, siglo XIV, del libro *Cronología de los pueblos antiguos* (Biblioteca de Edinburgo).

FIGURA 2

Escultura de bronce, Córdoba, siglo X.

FIGURA. 2A

Figura con sentido talismánico, Bagdad, Puerta del Talismán, siglo XIII. Fotografía antigua.

FIGURA. 2A BIS.

Figura con sentido talismánico, Alepo, Ciudadela, siglo XIII. Fotografía del autor.

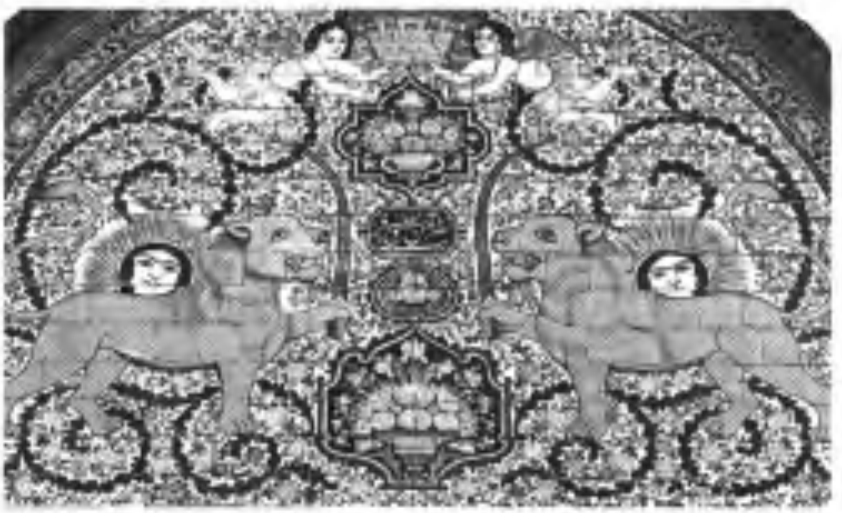

FIGURA 3

Azulejos figurativos, Irán, siglo XVIII o comienzos del XIX.

FIGURA 4

Miniatura otomana (detalle), bailarinas y músicos, del *Libro del festival*, siglo XVIII (Museo Topi Kapi).

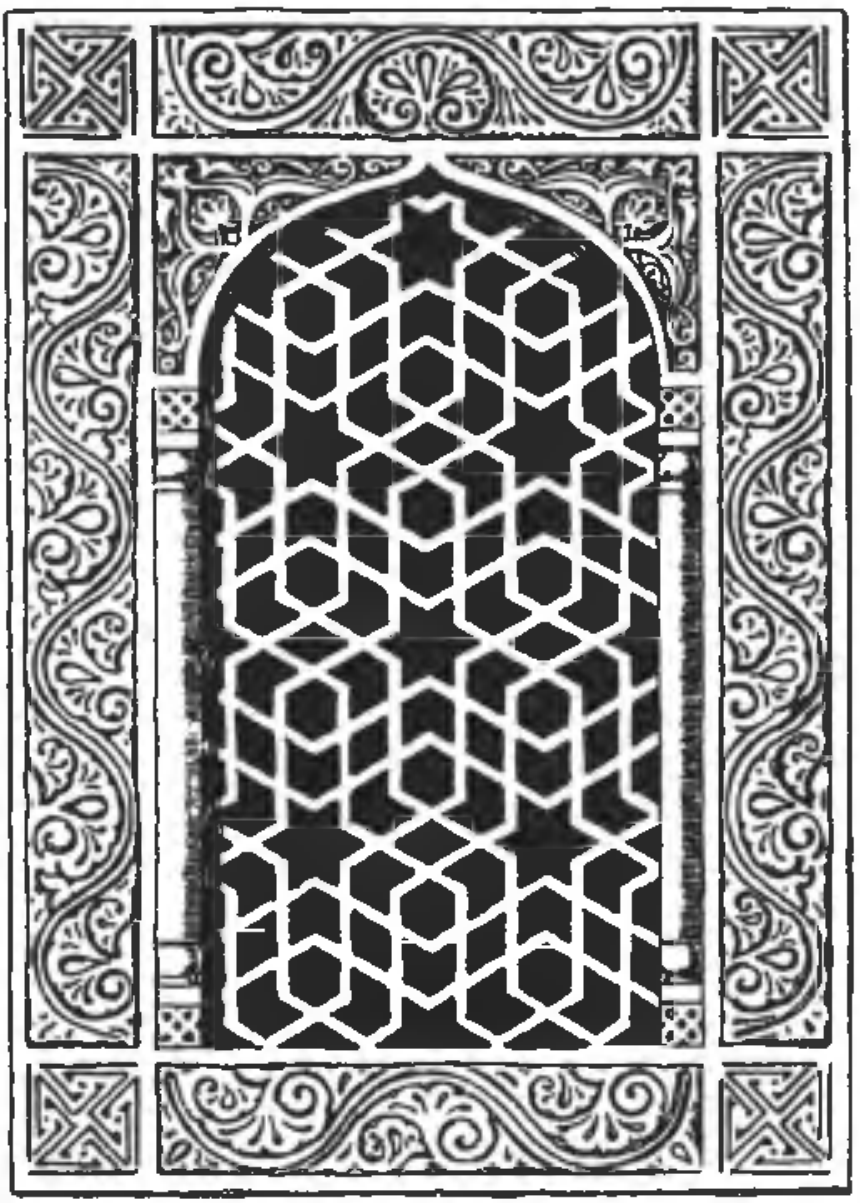

FIGURA 5

Luz y figuras, celosía de la Alhambra, grabado antiguo.

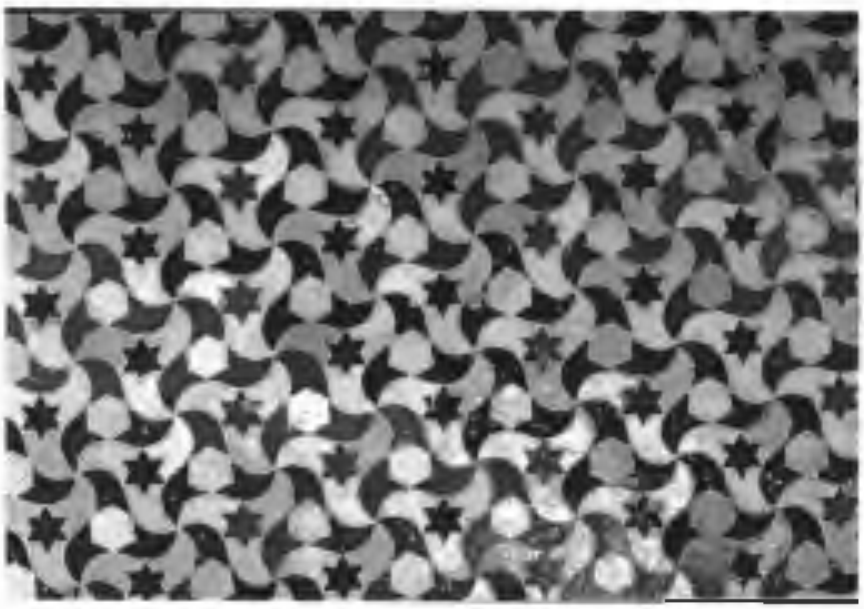

FIGURA 6

Forma y color, alicatado, la Alhambra. Fotografía de cortesía.

SEGUNDA PARTE

EL LENGUAJE DEL ARTE ISLÁMICO

CAPÍTULO II

Resumen: En este capítulo titulado "Arabesco y caligrafía: ¿iconos sustitutos? se analizan estas formas de expresión plástica tan características del arte islámico. El arabesco, se sitúa como resultado e incluso *summa* de las concepciones doctrinales anteriormente expuestas pero también de la herencia plástica de las culturas preislámicas. Si bien no es posible atribuirle un sentido simbólico o iconográfico *per se*, lo analizo bajo los rubros de función, forma e intención de sus diseños.

En el apartado "El lugar de la caligrafía en el arte islámico" se hace un reconocimiento de la caligrafía que, sin llegar a ser un icono sustituto, a diferencia del arabesco, tiene una sacralidad propia. Se explica la evolución de este arte y sus implicaciones religiosas y asociaciones místicas con una mención final sobre la epigrafía. Arabesco y caligrafía son los morfemas básicos del lenguaje decorativo islámico, que a su vez mantiene una relación simbiótica con la arquitectura en particular.

ARABESCO Y CALIGRAFÍA: ¿ICONOS SUSTITUTOS?

1. El arabesco

1.1. ¿Qué es el arabesco?

En los apartados anteriores se ha tratado de mostrar la existencia de una concepción estética de la divinidad, específicamente islámica. Asimismo se han derivado de ella una serie de normas teológicas o criterios filosóficos muy generales que guiarían el desarrollo del arte islámico. A continuación se trata el caso del arabesco como *summa* o síntesis afín a estas concepciones aunque no propiamente inspirado por ellas.

El Islam no crea símbolos específicos para referirse plásticamente a la divinidad (el sentido estricto de aniconismo), en todo caso adapta, adopta y recrea las formas y soluciones plásticas heredadas del arte romano-bizantino y persa-mesopotámico para aludir a la Creación. De esta mezcla de requerimientos teológicos y formas heredadas surge el arabesco. El arabesco ocupa el lugar del símbolo anicónico y del icono pero sin llegar a sustituirlos.

El arabesco es ante todo dibujo geométrico o estilización de motivos vegetales, o incluso de animales, en un plano esencialmente bidimensional, sin perspectiva. Esta tendencia a la abstracción de las formas vegetales, dice la *Enciclopedia del Islam*, es lo que mejor distingue al arabesco de sus antecedentes que tendieron al naturalismo. Una de-

finición clásica del arabesco es la que da Alois Riegl: "hojas y tallos artificialmente ordenados en secuencias contínuas o diseños simétricos sobre una superficie".

El término "arabesco", probablemente originado en la Italia renacentista, parece aludir a la similitud o al mimetismo que los europeos percibían entre el diseño sinuoso de formas geométricas y vegetales y la caligrafía árabe, al mismo tiempo que les causaba perplejidad la virtual ausencia de figuras animales o humanas en las expresiones artísticas islámicas. En el medio renacentista el interés por el arabesco coincide con el resurgimiento del grutesco de origen romano. En algún momento al término arabesco se le une el de "morisco", menos usual pero en relación más directa con el arte hispano-musulmán mejor conocido en Europa. El término arabesco o *arabesque* no tiene una contraparte, un término específico en lengua árabe, persa o turca. Los términos más cercanos serían los árabes *rasmi*, diseño o *raqs* (menos usual) geometría artística, e *islimi* o *islami* en algunas fuentes cortesanas timuridas y safavidas que se refieren al diseño "musulmán" o autóctono para oponerlo al *hata'i*, el diseño "chinesco", extranjero.[1]

Desde que los europeos identificaran el arabesco como distintivo del arte islámico y de que Hegel lo definiera como la quintaesencia de un arte "preconsciente" y "abstracto" se ha mantenido una visión negativa o cuando menos condescendiente hacia el mismo. Pensadores como Goethe, Victor Hugo o Flaubert, si bien le reconocen un valor "estético", al mismo tiempo le añaden una inferencia moral. Así, el arabesco se supone reflejo de una "mentalidad y moralidad" caprichosa, obtusa y, en última instancia, "oriental".

En ese contexto, los orientalistas se dedicaron a publicar sus catálogos de diseños de arabescos copiados de textiles, utensilios metálicos o de elementos arquitectónicos islámi-

[1] Véase "Arabesque", en Levi Provencal y Hitti, H. A. R. (eds.), *Encyclopedia of Islam*, Leiden. E. J. Brill, 1996, p. 363. Véase O'Kane, Bernard, *Persian Art and Architecture*, El Cairo, American University, 1995, p. 77.

cos. Obras pioneras, entre otras, fueron las de Alois Riegl, *Historische Grammatik der bildenden Künste*; Owen Jones, *Grammar of ornament* (1842); la de Burgoin, *Les éléments de l'art arabe de trait des entrelaces* (París, 1879), y Prisse de Avennes, *La décoration arabe* (1877), sin olvidar a Pascal Coste, William Morris, Carl Semper, Louis Parvillee, Ferguson, Daniel Roberts y Girault de Prangey[2] (**fig. 1**). En estas publicaciones se veían los diseños de arabescos como repertorio de patrones de donde podían sacarse modelos para pastiches, textiles, estampados, papel-tapiz o trabajos de hierro que nutrieron los estilos eclécticos del siglo XIX y aun modernistas de comienzos del XX, particularmente el empastelado estilo neomudéjar o morisco del siglo XIX en España, Francia o México.

Estas publicaciones se caracterizan por su vocación meramente descriptiva. Sus reflexiones, si acaso las hay, no van más allá de observaciones surgidas del determinismo geográfico y del racismo, como la trillada fórmula, que aún persiste, del *"horror vacui"*, consecuencia "lógica" de una cultura surgida en "la aridez del desierto". Un ejemplo clásico de este tipo de reflexiones es la que hace Owen Jones en su estudio citado (nótese la vacilante utilización de términos): "Las razas mahometanas [*sic*], los moros en particular, siempre han

[2] Jones, Dalu. "The Elements of Decoration: Surface, Pattern and Light", en Michell, George (ed.), *Architecture of the Islamic World*, Nueva York, William Morrow, 1978, p. 175. A partir de comienzos del siglo XIX, la penetración imperialista y colonial europea permite la llegada de gran número de "orientalistas" viajeros, artistas, arquitectos europeos que por primera vez tienen acceso directo al mundo islámico y sus monumentos. Son ellos los que comienzan a hacer "inventarios" de monumentos y catálogos de diseños. Un caso muy ilustrativo es el de Edmond Duhoit quien, en Argelia, entonces colonia francesa, se empeña en el "rescate y conservación" de ciertos monumentos que considera "prototipos" de diseño: "Sería conveniente que los 4 500 francos destinados a conservar 25 monumentos fuesen concentrados enteramente en las cuatro o cinco mezquitas principales que merecen este trato favorable por su utilidad, sus vestigios y su estilo".Véase el artículo "La découverte des monuments de l'Algerie", *REMMM*, 73-74, 1994, p. 71.

observado la regla: no se encuentra en sus construcciones u objetos un ornamento superfluo o inútil, cada ornamento surge callada y naturalmente de la superficie decorada. Los moros [?] siempre observan la regla de decorar la construcción, no de construir decoración".[3]

A pesar de los esfuerzos de reivindicación de parte de no pocos historiadores del arte islámico, sobre todo de los islamófilos, el hecho es que no ha aparecido una fuente textual original que nos permita atribuirle un sentido iconográfico preciso al arabesco.

A comienzos del siglo XX, y a instancias de los impresionistas, atraídos muchos de ellos por el "Oriente", se comenzó a reivindicar el arte islámico como un precursor del arte abstracto. Así lo califica un autor contemporáneo: "El arte islámico en su conjunto es una de las creaciones más extraordinarias que ha producido el espíritu abstracto [*sic*]. La geometría en particular fue una fuente fecunda de creaciones".[4]

No sin razón alude a ellos Hussein Nasser cuando dice: "Quienes se llegaban a interesar por el arte islámico a causa de su naturaleza supuestamente abstracta, con frecuencia lo hacían por razones equivocadas, pues el arte islámico no es abstracto en el sentido occidental moderno. El arte occidental parte de la abstracción matemática y racionalista deliberada para alejarse conscientemente de las formas naturalistas caducas del neoclasicismo decimonónico".[5] En ese sentido, no hay que confundir "abstracción" con "estilización", que se aplica correctamente al arte islámico (**fig. 2**).

Alois Riegl se interesó por buscar un sentido al arabesco, si bien se limitó a considerarlo como "la consecuencia última" de ciertas tendencias tardías en el mundo antiguo.

[3] *Ibid.*

[4] Vions, Francesco, *Arte abstracto y arte figurativo*, Barcelona, Salvat, p. 35.

[5] Burckhardt, T., *El arte del Islam*, Barcelona, Olañeta, 1988, p. 5.

La principal aportación de Riegl fue un intento de sistematización en el estudio del arabesco; fue él quien plasmó la idea de las variantes "vegetal" y "geométrica". En la misma línea Ernst Kühnel escribe la monografía *Die Arabeske* (1949), donde propone limitar el término a la acepción tradicional de "motivo vegetal". Kühnel sin embargo enfatiza: "No es necesario insistir en el hecho de que el arabesco jamás ha tenido un significado simbólico". En España, Basilio Pavón, en las décadas de 1960 y 1970, mantiene esta tendencia taxonómica aplicándola al caso del arabesco hispano-musulmán y sus raíces hispano-romanas. En los años setenta se observa un cambio sustantivo de enfoque en el marco del revivalismo islámico que será acogido con gran entusiasmo en los medios académicos occidentales.[6]

Las figuras dominantes en esta embestida en favor de la islamización de los estudios del arte islámico son sin duda Titus Burckhardt, Hussein Nasser e Ismail al-Faruqi entre otros (véase Introducción). Sólo a partir del estudio de Terry Allen (1986) comienza una verdadera contraofensiva "occidental." Allen argumenta que no se puede demostrar una vinculación entre la teología musulmana y el diseño de arabescos; su conclusión es simple y llana: "[el arabesco] probablemente evoque una cierta asociación [religiosa] pero artísticamente es, en esencia, una intención visual más que una construcción intelectual".[7] Conclusión similar a la que llegan Grabar en su estudio *The Mediation of Ornament* y, en buena medida, varios otros autores de la escuela "occidental" que ya han sido referidos, como Marcais y Hillenbrand.

[6] Según Yasser Taba en su obra *The Transformation of Islamic Art during the Sunni Revival*, Seattle, The University of Washington Press, 2001, el Festival Islámico de Londres de 1976 marca la culminación del impulso de las tesis islamófilas, entonces consideradas vanguardistas o más aún "políticamente correctas", lo que aseguró su influencia, aún vigente, sobre medios académicos occidentales hasta entonces reacios a darles cabida.

[7] Véase Allen, Terry, *Five Essays on Islamic Art*, Sebastopol, CA, Solipsist Press, 1986, pp. 56-57.

1.2. Arabesco y decoración: función, forma e intención

Función

La decoración islámica, a base de diseños de arabescos, ocupa un lugar fundamental en las artes plásticas islámicas; de hecho, como lo han apuntado varios estudiosos, la obsesión por "vestir" o "recubrir" superficies acaba por atenuar la separación entre arquitectura y artes menores. La decoración de arabescos es como una piel indispensable que armoniza todo lo que recubre. Un proverbio judío medieval dice: "un espíritu que se apoya sobre un pensamiento inteligente es como una decoración en estuco sobre una pared..." (Col. de Ben Sirach). Esta noción de "vestimenta" se encuentra en términos de la crítica literaria árabe medieval como *naqasha* (ornar), *zawaqa* (embellecer), y de la arquitectura *zayyana* (adornar/engalanar). Todos ellos nos remiten a los "tapices" que "visten" una obra: azulejos, yeserías labradas, bóvedas de estalactitas, o armaduras de par y nudillo, lo mismo que los "tejidos" de madera y nácar taraceados aplicados sobre el mobiliario o los tapices en sí, de lana y seda, que cubren paredes y pisos.

En ese sentido, las crónicas y los cuentos medievales nos recuerdan que las paredes de los palacios omeyas y abasidas se visten con los mejores tejidos en las grandes ocasiones pues de otra manera están "desnudas". Más aún, la cantidad y la calidad de tapices desplegados o de ropajes y jubones sobrepuestos es una señal de riqueza en el mundo islámico medieval.[8] Para los puristas occidentales se trata de una confusión entre artes mayores y menores y sobre todo entre "estructura" y "decoración", lo cual les resulta inaceptable. En términos hegelianos es una muestra de la "falsedad" o de la "baja concientización del arte musulmán". Para ellos

[8] Ibn Zubayr, cronista medieval, recuerda que el palacio abasida de Bagdad (en el s. IX) tenía una colección de 38 000 tapices (la mitad antiguos), la mayoría con motivos vegetales y animales. Los mejores tapices engalanaban el palacio en ocasión de las grandes recepciones. Citado

lo "auténtico" era la arquitectura gótica o renacentista en su desnudez, realidad y pureza de líneas.

Ciertamente existe una relación estrecha, casi una mimetización, entre los diseños de los textiles y las decoraciones de estuco, mosaico o azulejo que, como "tapices colgantes", cubren, en recuadros, los muros de mezquitas y palacios.

> ¿Quizás, se pregunta Lisa Golombek, una continuación más de patrones nomádicos de vida, de esa arquitectura textil de la tienda a base de tapices, cortinajes y alfombras, que se petrifica para adaptarse a los requerimientos de una arquitectura sedentaria? Después de todo, la mayor parte de esos mecenas —comenzando por las dinastías árabes omeya y abasida y sus sucesores bereberes, turcos y mongoles— tenían origen nómada, con una predisposición estética hacia los dibujos geométricos y las estilizaciones de flora y fauna en sus textiles tradicionales.

En efecto, la presencia nómada será constante y determinante en el Islam[9] (**fig. 3**).

Forma:

En sus minuciosos estudios arqueológicos y de elaboración estilística, Basilio Pavón Maldonado aborda el origen de la forma del "arabesco geométrico" y del "arabesco floral" en España intentando adscribir la ascendencia helénica-romana de cada uno de los diseños islámicos. Es casi como tratar de probar quién "inventó" el dibujo de estrella de seis,

---

en Lassner, J., *The Topography of Baghdad in the Eartly Middle Ages*, Detroit, Wayne State University Press, 1970.

[9] Grabar, Oleg, *Penser l'art islamique*, París, A. Michel, 1996, p. 20. Véase también Golombek, Lisa, "The Draped Universe of Islam", en Soucek, Priscilla, (ed.), *Content and Context of Visual Arts in the Islamic World*, Pennsylvania, Pennsylvania State University, 1988.

ocho o doce puntas o quién inventó la representación de viñas o palmetas o flores de cuatro o seis pétalos. En todo caso, como lo demuestra este autor y otros, el *opus sectile* romano a base de teselas de mosaico desarrolló predominantemente dibujos de lacería geométrica que se adelantan a los islámicos[10] **(fig. 4)**. Los diseños florales y geométricos en alfombras sasánidas y armenias se adelantan a los patrones islámicos y probablemente les sirvieron de inspiración directa, como ya se señalaba antes. También es cierto que todos estos diseños, descompuestos en sus unidades simples, corresponden a una especie de "patrimonio común de la humanidad" o pertenecen al menos a un fondo común "mediterráneo-asiático" que se expresa en obras griegas, romanas, persas, mesopotámicas o indias.

Sin embargo, en el mundo antiguo, los patrones vegetales y geométricos helenísticos, bizantinos o persas nunca dejaron de ser considerados como meros ornamentos, marcos para composiciones figurativas. En cambio, desde su incorporación a las obras islámicas estos diseños pasan a ocupar un lugar central, son la composición artística en sí que llena el vacío dejado por el aniconismo. Otra característica del arabesco es su ubicuidad y flexibilidad, que permiten a sus diseñadores adaptar sus proporciones a cualquier superficie, "tejerla" sin importar el material.

La caligrafía adopta fácilmente los rasgos rectilíneos del dibujo geométrico o curvilíneos del diseño vegetal **(fig. 5)**. Así surgen estilos caligráficos "decorativos" como los llamados cúfico florido, cúfico trenzado o el cúfico geométrico.

[10] Pavón Maldonado, Basilio, *El arte hispano-musulmán en su decoración floral*, Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1981. A comienzos del siglo XX, Creswell, en su obra pionera *Early Muslim Architecture*, explica las composiciones geométricas y su origen clásico y bizantino. El español Gómez Moreno, en su obra *El Lazo, decoración musulmana geométrica* (1921), sostenía ya la tesis de la mediteterraneidad romano-bizantina de la decoración geométrica. En el arte judío antiguo se prefieren, en general, estos diseños geométricos.

Las figuras o más bien las siluetas de animales, aves o humanos también se incorporan. Generalmente incluyen seres fantásticos como grifos y fénix, *yinnes* (genios) y ángeles y representaciones zodiacales, pero están invariablemente despersonalizados, el mismo rostro se repite, o los cuerpos adoptan posiciones heráldicas, confrontadas, al estilo sasánida.[11]

Quizás la conclusión más importante que se puede constatar respecto de la forma que adquieren los diseños de arabescos es su muy clara asociación con los tapices islámicos, que a su vez son continuación evidente de tradiciones textiles anteriores al Islam (sasánidas, armenias y nómadas). Ello explicaría por ejemplo la frecuencia de figuras animales estilizadas que parecen ocultarse entre los roleos de arabescos. Hacia el siglo IX parece haber comenzado en los califatos de Bagdad y Córdoba una transferencia deliberada de los diseños de tapices al estuco y cerámica. Más aún, en los trabajos de estuco y de ladrillo, que se prestan muy bien al bajo/altorrelieve, se apunta ya la intención de evocar las texturas más ricas de tramas superpuestas. Este tipo de decoración arquitectónica, esculpida y entretejida, en el Oriente se llama significativamente *hazar-baf* (mil tramas). Un ejemplo de esta trasposición, citado en el estudio de C. Ewert, es la abigarrada trama de arabescos del palacio de la Aljafería cuyos arcos mixtilíneos parecen evocar ricos y sinuosos cortinajes (**fig. 3**). En la epigrafía de la Alhambra se lee: "Mira bien [...] verás dibujos que parecen bordados con oro y sobredorados". En otro fragmento se lee: "Con cuántos adornos la has embellecido, sus vestiduras bordadas hacen olvidar las túnicas del Yemen". Ese sentido de entretejido también se observa en los arcos de la Mezquita de Córdoba, especialmente los

[11] Pavón Maldonado, Basilio, *El arte hispano-musulmán en su decoración geométrica*, Madrid, Instituto Hispano-árabe de Cultura, 1973.Véase Sakisian, Armnag, "Les tapis à dragons et leur origine armenienne", *Syria*, vol. 19, 1928.

del área de la *maqsura*.[12] Otra extrapolación significativa de los textiles hacia la decoración mural es el uso de bandas caligráficas que conservan el nombre de "tiraz", relativo a los telares reales. En el Occidente islámico la decoración mural se mantuvo fiel al estuco, en el Oriente fue evolucionando para favorecer al azulejo.

Intención

Ciertamente cualquier arte vinculado a una religión, y el arte islámico debe estarlo, requiere de la sanción, explícita o implícita, de ésta; ya que, en última instancia, se concibe como un vehículo para expresar un aspecto, o como se mencionó antes, una cualidad de la Verdad superior. Ésta es una concepción fundamental compartida por las grandes civilizaciones teocéntricas, incluido el Islam. Sin negarle un cierto sentido iconofórico (portador de un mensaje), el arabesco surge condicionado por las limitaciones teológicas y las concepciones ya explicadas de la estética divina específicamente islámicas. Como señala Marcais: "¿Acaso no nos es dado reconocer en este contraste del arabesco con el naturalismo del arte europeo otra cosa que el imperativo de las prescripciones culturales, aún más duraderas que las condiciones históricas y que, por su grado de profundidad, de instintivo, es como la marca de diferencia entre dos genios, entre dos razas?"[13]

Desde el punto de vista del impacto estético, Marcais afirma: "Los artistas [musulmanes] triunfaron al expresar mediante la correlación de líneas [de arabescos] su sensibili-

[12] Al respecto véase el estudio de Ewert, C., *Spanisch-islamische Systeme sich kreuzender Bögen*, Berlín, 1968, el cual es utilizado por Lisa Golombek en diferentes ensayos sobre el tema de la relación entre textiles y decoración arquitectónica. Cabe señalar que esta tesis ha ganado gran aceptación frente a las elucubraciones sin sustento expuestas por Cynthia Robinson, especializada en literatura hispano-musulmana y no en arquitectura islámica, respecto de la Aljafería.

[13] Marcais, George, "La question des images dans l'art musulman", *Byzantion*, núm. 7, 1932, pp. 172-173.

dad oculta y alcanzaron así los más profundos reflejos del alma humana". En ese sentido Clevenot advierte: "si un símbolo parece en gestación en las lacerías, jamás logra encarnar de forma única y estable de manera que tenga un significado convencional reconocido por consenso. Permanece como una virtualidad en el constante movimiento y variación".[14]

Sin embargo, los ya señalados enfoques científico occidental e islamófilo lógicamente discrepan en su valoración del arabesco. Así tenemos a Hegel y otros autores occidentales citados que no otorgan al arabesco sino una función estética y ornamental. En cambio, para Burckhardt y los islamófilos el arabesco es la esencia del aniconismo islámico pues permite hacer el arte sin recurrir a la figuración; es un medio para disolver las imágenes en líneas sinuosas, cualquier reminiscencia de una forma individual es disuelta en el entramado que forma un tejido indefinido.[15] Burckhardt afirma:

> Para el artista musulmán o lo que viene a ser lo mismo, el artesano que decora una superficie, el entrelazado geométrico es sin duda la forma que más le satisface en el plano intelectual pues se trata de una expresión muy directa de la Unidad divina [?] que como tal está más allá de cualquier representación pues su naturaleza, que es absoluta, no deja nada por fuera de sí misma, nada la acompaña. Se refleja en el mundo a través de la armonía que no es otra cosa que la unidad en la multiplicidad (y viceversa). El entrelazado expresa tanto un aspecto como el otro.[?] Mas tiene todavía otra faceta que evoca la Unidad que existe tras todas las cosas, el entrelazado suele tener un solo elemento, una sola cinta o una línea única que vuelve incesantemente sobre sí misma.[16]

[14] Clevenot, Dominique, *Une esthétique du voile*, París, Harmattan, 1994, p. 170.

[15] Burckhardt, T., *Principes et méthodes de l'art sacré*, París, DERVY, 1995, p. 154.

[16] Burckhardt, T., *El arte del...*, *op. cit.*, p. 66.

Abdelkebir Khatibi añade: "la particularidad del arte musulmán no radica en el horror al vacío [...] sino en la sacralización absoluta. El arte musulmán denota una angustia velada que alberga una experiencia mística".[17]

En este caso la polarización en las interpretaciones resulta por demás ilustrativa del debate entre occidentales e islamófilos. Oleg Grabar se refiere al aspecto iconofórico de los diseños islámicos en general señalando que transmiten alguna forma de sentimiento religioso, de intuición religiosa, tal vez de inmaterialidad de las cosas pero, "no sabemos exactamente ni precisamente qué es lo que tratan de representar. A diferencia del arte cristiano o budista no hay una codificación precisa de imágenes figurativas que indiquen un significado preciso. La vida y enseñanza de Cristo o Buda generan una iconografía, la de-Mahoma no".[18] Clevenot concede que: "En nuestro conocimiento no existe ningún texto islámico específicamente consagrado a la lacería geométrica [de arabescos] que la analice y le dé un signi-

[17] Grabar, Oleg, "The Iconography of Islamic Architecture", en Soucek, Priscilla (ed.), *Content and Context of Visual Arts in the Islamic World*, Pennsylvania, Pennsylvania University Press, 1988, p. 55. Véase artículo "Arabesque" en *Encyclopedia of Islam, op. cit.*

[18] *Ibid.*, p. 56. Véase también Rodríguez Zahar, León, "El significado del arabesco en el arte islámico", *Revista El Zaguán*, México, 1988. Ésta es una afirmación válida en general pero no se aplica al arte de la miniatura que, si bien limitado casi al ámbito cortesano, se toma licencias respecto de algunas ilustraciones de la vida y milagros de Mahoma, especialmente su ascenso al Paraíso. Biografías "ilustradas" completas del Profeta fueron muy raras, se conocen unas pocas de la época mongola obviamente "irregulares" que fueron encargadas por los recién conversos sultanes. Cynthia Robinson especula acerca de la posible "representación" (en el sentido de *performance*) de narraciones literarias en los ámbitos cortesanos de Al-Andalus. Véase la obra de Cynthia Robinson y Oleg Grabar, *Islamic Art and Literature*, Princeton, 2001. La hipótesis de Robinson parece estar basada en un trabajo de Zahra Faridany Akhavan publicado en *Muqarnas*, 10, 1993, donde menciona el impacto de los narradores de cuentos en las cortes mogola y persa. En algunos casos los monarcas ordenaron ilustraciones descomunalmente grandes de algunos cuentos a fin de que la audiencia (cortesana) pudiera visualizar mejor la narración.

ficado [...] así, lo único que queda es analizarlo con el solo apoyo de sus formas y la confrontación de sus principios plásticos con el sistema religioso o filosófico del Islam".[19]

Más allá de las interpretaciones de uno y otro sesgo, lo que todos los autores identifican son tres hadices o dichos del Profeta que podrían considerarse la base legal y la norma estética, concreta, para el desarrollo del arabesco en su sentido anicónico. Dichos hadices son: el del Ángel Gabriel que sugiere a Mahoma "decapitar las imágenes para que parezcan árboles", la paráfrasis del mismo en boca del tío del Profeta y otro, el más claro, en boca de Mahoma: Un pintor persa (converso al Islam) preguntó al Profeta: "¿Acaso no podré dibujar animales, no podré ejercer ya mi oficio?" El Profeta contestó: "Sí, pero tú puedes decapitar los animales para que no parezcan vivos, intentar que se asemejen a flores".[20]

Estos hadices, variantes de la misma norma, pueden considerarse las bases de un canon estético que determina directamente las formas del arabesco: en primer lugar se establece la "estilización", en segundo la "desnaturalización." Estas normas tan simples se encuentran en cualquier diseño islámico: estilización de las formas vegetales y/o geometrización además de permitir la presencia de "seres irreales" lo cual se entiende en el doble sentido de seres fantásticos, fénix, grifos, esfinges, ángeles, o de figuras humanas estilizadas, aplanadas. Otro elemento a considerar es que el personaje del hadiz sea un pintor persa. Es significativo porque en cierta forma representa al colectivo de artistas recién conversos, seguidores de tradiciones artísticas muy antiguas que deben decidir su papel en el naciente surgimiento de un arte "islámico". Además de que estos hadices establecen la justificación teórica del arabesco, separan a éste implícitamente de la otra gran expresión plástica islámica: la caligrafía.[21]

[19] Clevenot, D., *op. cit.*, p. 164.
[20] Burckhardt, T., *Principes et...*, *op. cit.*, p. 140.
[21] Burckhardt, T., *El arte ...*, *op. cit.*, p. 42.

Para resumir el estado de la cuestión habría que afirmar que en cuanto a su diseño, el arabesco sin duda es continuación de fórmulas romano-bizantinas, persas y nomádicas, pero en cuanto a su intención está normado por criterios teológicos y estéticos propiamente islámicos. Como resultado de las prohibiciones coránicas que llevan al aniconismo el arabesco es la forma de aludir a la naturaleza y en sí a la belleza y perfección divinas al tiempo que se elude cualquier intento de imitación. A partir de estas pautas los artistas musulmanes incorporaron las dos variantes fundamentales del diseño de arabescos con su énfasis en el dibujo geométrico (*rasmi, raqs*) o vegetal (*thawriq*) (**figs. 6, 7**). Si puede dárseles alguna interpretación iconográfica, sería que el geométrico, que tiende a centrarse en torno a la estrella de seis, ocho o doce puntas, puede considerarse una alusión altamente estilizada del firmamento (como se verá en el apartado dedicado a las cúpulas de *muqarnas*). El arabesco de formas vegetales curvilíneas y simétricas puede considerarse, en general, una alusión al jardín del Paraíso (véase el apartado correspondiente).

Vinculado a las concepciones de la estética divina, el arabesco parece normado por la exaltación de las cualidades de la Belleza divina: luz, figura, proporción-composición entendidas como parte de un orden matemático, racional pero subyacente. El orden simétrico de los diseños de arabescos parecería ser una alusión al orden matemático-geométrico que Alá dispuso en toda su Creación, a pesar de que dicho orden no es evidente.

En efecto, estos diseños, nos dice Bronowsky, utilizan las simetrías de rotación de tres o seis partes así como aquellas de dos y cuatro partes que "son las únicas posibles", pues son las que el espacio tridimensional impone a la materia, desde las mismas estructuras atómicas de los cristales. En la representación plana de dichas simetrías el artesano alterna unidades idénticas claras y oscuras que permiten simular una simetría radial o de rotación. Se trata de diseños perfectos, pero fatalmente restringidos a ser variaciones infinitas en torno a

un mismo tema.[22] De estas observaciones y análisis deriva otra peculiar "clarividencia" o "intuición" que se atribuye a los diseños medievales de arabescos, es decir, su cualidad "fractálica". Si partimos de la tesis de que la matemática asume que la naturaleza puede ser descrita por números, la moderna geometría fractal precisamente se empeña en descubrir diseños o patrones "ocultos" en las formas de la naturaleza identificados por sus simetrías. Dichos patrones crecen o decrecen con un potencial aparentemente "infinito". En ese sentido los números o "códigos" son vistos como las instrucciones genéticas de una planta. Esta cualidad "fractálica" está presente en los diseños de arabescos cuyos patrones se pueden aumentar o miniaturizar a voluntad dado su trazo geométrico.

2. El lugar de la caligrafía en el arte islámico

Forma

Como ya se apuntó, el término "arabesco" hace referencia a la similitud entre los diseños de letras árabes y dibujos que, a simple vista, pueden llegar a confundirse y de hecho la intención estética parece ser la de establecer entre ellos una simbiosis o un mimetismo. Los observadores europeos no estaban tan errados; el propio Ibn al-Haytam ya había insinuado la relación intrínseca entre estos dos juegos de líneas, arabesco y caligrafía: "Los significantes de belleza son bellos gracias solamente al orden y la posición. Todas las figuras decorativas se consideran bellas gracias a su orden. La bella escritura lo es en razón de su orden puesto que la belleza de

[22] Existen tres tipos principales de simetrías: refleja, de rotación y de traslación. La de rotación tiene un eje mientras que la de traslación implica que una figura se puede mover sobre un patrón de forma vertical u horizontal y encajar perfectamente. Tanto la simetría de rotación como la de traslación se pueden verificar en un plano tridimensional. Véase Stuart, Ian, *Nature's Numbers*, Londres, Clays Ltd., 1995, cap. VI.

la caligrafía depende de la constitución de las figuras de las letras y de la composición de unas respecto de otras...".[23]

El "padre" de la caligrafía árabe, Ibn Muqla (m. 934), precisamente había recurrido a los principios del dibujo lineal para hacer de la bella escritura un arte de reglas de dibujo y proporción: "el trazo (*irsal*) consiste en la acción del calígrafo que proyecta sobre un esquema geométrico su mano provista del cálamo hasta hacerla desplazar con agilidad". Ibn Muqla es llamado "*sahib al-khat al-mansub*" (el rey de la escritura proporcionada). Dice Clevenot que la verdadera revolución en la caligrafía consistió precisamente en pasar del estilo cúfico hierático, de ángulos rectos, al estilo cursivo de formas redondeadas más libres pero sujetas a normas de proporción geométricas.[24]

El clímax del arte geométrico, decían los pitagóricos, consiste propiamente en completar un círculo, que es una línea sin principio y sin fin, y ése es el ideal al que tiende la caligrafía entendida como arte verdaderamente sagrado. El místico Suhrawardi comienza una de sus oraciones con las palabras: "Oh Maestro del Supremo Círculo del que surgen todos los círculos, con el que terminan todas las líneas y del

[23] Ibn al-Haytam, *op.cit.* Citado por Puerta Vílchez, *Historia del pensamiento...*, p. 703.

[24] Clevenot, D., *op. cit.*, pp. 196 y 199. Véase también *El arte caligráfico árabe*, París, Chene, 1976. El arabista Clement Huart escribió diversas obras sobre la caligrafía árabe. El profesor Yasser Taba enlista la compleja evolución de los diversos estilos caligráficos: *1)* cúfico monumental: coránico y secular; *2)* cúfico coránico: *mail* y *mauzun*; *3) Mauzun*: *mashq, muhaqaq* y *maghribi. 4)* cúfico secular: angular y cursivo; *5)* cúfico angular: *jalil, tumar, thuluthain, nisf, thuluth*; *6)* cúfico cursivo: *nisf, thuluth, nashk, riqa, tawql, ghubar.* Sobre el modelo del *thuluth*, Ibn Muqla e Ibn al-Bawwab desarrollaron la escritura proporcionada propiamente caligráfica con los estilos reconocidos: nuevo *thuluth*, nuevo *nashk* que, a su vez, originan los estilos más tardíos: *muhaqaq, riqa, tawql, rayhan, diwani, taliq, nastaliq, shikasta.* Véase Taba, Yasser, *The Transformation of Islamic Art during the Sunni Revival*, Seattle, University of Washington Press, 2001, cap. 2.

que se manifiesta el Primer Punto que es tu palabra exaltada que se proyecta en tu forma Universal".[25]

Intención

Para el Islam la palabra de Dios es la más cercana aproximación posible a Él, la más inmediata expresión de su voluntad. Como ser trascendente no es posible conocerlo o percibirlo, su voluntad ha sido revelada sólo por la Palabra. Por medio de la caligrafía, se tiene acceso a una intuición sensorial de lo divino. La caligrafía se convirtió en el arte más practicado sin distinción de plebeyos, reyes o esclavos. Como señala Ibn al-Muqaffa (s. VIII): "El arte de la caligrafía da al príncipe el sentido de la belleza, al rico, la idea de la perfección y al pobre el sentimiento de la riqueza". Como musulmanes era un deleite y un deber llegar a ser un "virtuoso" en el arte de la escritura, dominar la letra árabe en la que Alá había revelado el Corán.[26]

Ibn al-Bawwab (m. 1022) es considerado el continuador de Ibn Muqla y se le dio el título de "*sahib al-khat al-mansub al-faiq*" (rey de la caligrafía proporcionada y elegante). El primer Corán en caligrafía cursiva, que rompe precisamente el carácter hierográfico atribuido al cúfico, es el que copió Ibn al-Bawwab.[27]

Para los islamófilos como Burckhardt, el arte de la escritura árabe, más que el arabesco, viene a ocupar en el Islam el lugar del icono. Yasser Taba introduce un matiz: "en una tradición artística esencialmente anicónica y no-simbólica la escritura caligráfica ocupa frecuentemente el espacio físico e iconográfico reservado normalmente a la pintura o la escultura".[28]

[25] Nasser, Hussein, *Islamic Art and Spirituality*, Nueva York, State University of Nueva York Press, 1987, p. 18.

[26] Al-Faruqi, Ismail, "Islam and Art," *Studia Islamica*, vol. 37, 1973-1974, pp. 106-107. Véase Puerta Vílchez, J. *Los códigos de utopía...op. cit.*, p. 67.

[27] Clevenot, D., *op. cit.*, p. 202.

[28] Véase Burckhardt, T., *El arte...*, *op. cit.* Véase también Taba, Yasser, *op. cit.*, p. 25. Para Hussein Nasser, "en el cristianismo el Verbo se encarna

La idea de que Dios crea con su cálamo divino y de que crear es escribir aparece claramente descrita por Mahoma al hablar de su "viaje nocturno", el *Miraj*, que culmina con la visita a la Mansión misma de Alá. Ahí Mahoma encuentra a su Dios empeñado en la tarea de escribir, borrar y volver a escribir, crear y destruir, y habla del cálamo divino y de la primera gota de tinta que escurre. Habla también de la tabla divina hecha de una sola perla y rodeada de esmeraldas y rubíes. Toda la descripción enfatiza la escala inimaginable, gigantesca.[29] Como dice Shabistari en su *Gulshan-i-raz*: "El Todopoderoso que, en un abrir y cerrar de ojos, de Kaf y Nun produjo ambos mundos; con su [...] cálamo proyectó miles de formas sobre la tabla del no ser".[30] Un lugar equiparable concedido a la letra escrita tal vez sólo se encuentre en la mística judía. El *Zohar* constata: "En toda la extensión del Cielo, hay signos, figuras y letras grabadas y puestas las unas sobre las otras. Estas formas brillantes son las de las letras con que Dios ha creado el cielo y la tierra, forman su nombre misterioso y santo".[31] Los místicos musulmanes ha-

---

en Jesús, en el Islam Jesús es una palabra de Alá pero el Verbo encarna sólo en el Corán". El Corán es considerado un libro increado, cosustancial con Dios. Todas las formas de la lengua y la escritura árabe están contenidas potencialmente en esta palabra divina.

[29] *El Libro de la escala de Mahoma* (versión latina del siglo XIII), Madrid, Siruela, 1996, p. 71. Véase también Minorsky, *Calligraphers and Painters*, Washington, 1959, p. 21, y Schimmel, Annemarie, *Islamic Calligraphy*, Leiden, 1970.

[30] Nasser, Hussein, *Vida y pensamiento en el Islam*, Barcelona, Herder, 1985, p. 254. Los caracteres chinos se ubicarían en las antípodas de los árabes. La escritura china se basa en la pictografía, cada signo es la imagen de una idea distinta; la escritura árabe es puramente fonética y la estilización de las letras árabes es puramente abstracta, sin raiz figurativa alguna. Técnicamente hablando, la escritura china o japonesa prefiere el pincel que se presta mejor para representar el ideograma; el árabe utiliza el cálamo (caña con punta doble), con el que traza líneas precisas y con frecuencia entrelazadas. Burckhardt, T., *op. cit.*, p. 58.

[31] Espinosa Villegas, Miguel Ángel, *Judaísmo, estética y arquitectura: la sinagoga sefaradí*, Granada, Universidad de Granada, 1999, p. 86.

blan de las "Tablas Guardadas" como una referencia a este arquetipo coránico.[32] Los sufís elaboran complicadas elucubraciones místicas sobre el "cálamo" divino, y la tinta que en cierta forma son los vehículos de la Creación. El maestro Kashifi (s. XVI) dice que la primera creación fue la luz, *Nur*, cuya primera letra árabe, "*nun*", es gráficamente la inversa de "*ba*", la que inicia el Corán, con el punto diacrítico encima de la línea.[33]

La actitud característica de los islamófilos y del Islam oficial se refleja en la siguiente cita que procede de un raro libro sobre arte islámico, patrocinado por el gobierno saudita: "el calígrafo siempre fue el artista mejor pagado. Su nombre aparecía en los colofones, sus biografías se escriben; los demás artistas son menospreciados, arquitectos, alfareros, pintores [...] la caligrafía es la única tradición artística islámica que continúa en demanada hoy en día".[34]

En contraste, desde la perspectiva de la escuela "occidental", lo importante es la evolución de los estilos caligráficos, su impacto en el arte islámico. En efecto, las variadas caligrafías árabes que hoy conocemos son producto de la experimentación de siglos. La primera escritura árabe del siglo VII derivaba de la escritura nabatea y de una forma angular del sirio-arameo. En la forma angular o cúfica las letras nabateas y sirias están separadas como en el latín, griego o hebreo y se utilizó en los primeros coranes. La forma de

[32] Nasser, Hussein, *op. cit.*, p. 59.

[33] *Ibid.* A Ali, primo del Profeta, se atribuye la siguiente frase: "Todo el Corán está contenido en el versículo primero, éste a su vez en la fórmula *basmallah* (en el nombre de Alá) y ésta a su vez en la letra '*ba*' (segunda del alfabeto árabe) y la letra '*ba*' está contenida en su punto diacrítico (algunas letras del alfabeto árabe utilizan puntos diacríticos sobre la línea o bajo ella para distinguirse unas de otras). Dicho punto diacrítico es producto de la primera gota de tinta que escurre del Cálamo divino". Véase Nasser, Hussein, *op.cit.*, p. 24.

[34] S/a, *The Unity of Islamic Art* (catálogo de exposición, prólogo de Esin Atil), King Faisal Foundation, 1985, pp. 13-14.

escritura cursiva árabe primitiva era considerada inferior y se utilizaba sólo para textos profanos.

Contrario a lo que se pueda suponer, los estilos caligráficos no fueron elaboración únicamente de los "árabes" sino de los sirios y persas, sometidos o recién conversos, que contaban con la tradición artística requerida. De hecho, fueron los escribas sirios, al servicio de la corte omeya de Damasco, los que acabaron de conformar la escritura árabe como la conocemos hoy al añadirle los indispensables puntos diacríticos tomados de su escritura aramea nativa. Sin ellos, las letras árabes se confunden unas con otras. Esto sucedió en los documentos coránicos y administrativos de los dos primeros siglos del Islam. La escritura "árabe" primigenia era tan confusa que, en la administración de los omeyas se prefirió seguir utilizando el griego. No obstante, en las copias coránicas no podía evitarse su uso aunque creaba serios problemas para los extranjeros conversos y amenazaba con dar lugar a lecturas discordantes. Prácticamente sólo aquellos que conocían de memoria el texto coránico podían "leer" una copia dada la confusa forma del cúfico. En el siglo IX, en la corte abasida, los conversos, especialmente persas, comenzaron a elaborar no sólo las reglas gramaticales básicas sino que establecieron reglas precisas de trazo y proporción. Ello probablemente contribuyera a la virtual desaparición de las copias del Corán anteriores al siglo IX.[35]

Ibn Jaldún analiza el surgimiento de la caligrafía en el capítulo "El arte de escribir" del libro V de su *Muqaddimah.* Confirma que la escritura árabe tuvo grandes progresos cuando los árabes se sedentarizaron pero no alcanzó la perfección en la forma de escritura cúfica. En Bagdad, dice: "la escritura elevóse al máximo punto de belleza [...] la escritura de Bagdad se alejó de la de Kufa porque se propendía a perfeccionar los principios de belleza [...] con Ibn Muqla y

[35] Véase Robin, Christian, "Les langues de la Peninsule Arabique", *REMMM,* núm. 61, 1991 y Ragib, Yusuf, "L´écriture des papyrus arabes aux prèmiers siècles de l´islam", *REMMM,* núm. 58, 1990.

después con [...] Ibn al-Bawwab (m. 1032) [...] se adoptó la forma [cursiva]. En España [...] el cultivo de las artes y de la escritura adquirió un carácter español enteramente [...] la escritura de los habitantes de Ifriqiya devino análoga a la mejor de España...".[36]

Para finales del siglo IX se identificaban 26 estilos de escritura que iban de la forma angular a la cursiva.[37] Entre los siglos IX y XVII se desarrollaron los estilos caligráficos "oficiales" marcados por cierto orgullo "étnico". Por parte de los "árabes" Al-Mustasimi (s. XVIII) establece la versión final de las formas cursivas. Sus cánones fueron reexaminados en la corte turca-otomana en los siglos XV-XVI por parte de *sheij* Hamdullah, y paralelamente Mir Ali, persa, desarrolló el característico estilo preferido en Irán[38] (**fig. 8**).

En efecto, no había dejado de existir una fuerte competencia entre el árabe y las lenguas "nacionales" de los pueblos conversos al Islam, particularmente el arameo, griego, persa y turco. Sin embargo, el árabe mantuvo la primacía por ser la lengua coránica y durante mucho tiempo la lengua del conocimiento. En ese sentido, destaca el citado comentario del sabio Al-Biruni: "Las ramas de la sabiduría de todos los países del mundo han sido traducidas a la lengua de los árabes, acrecentada en hermosura y plena de seducción y la belleza de los idiomas se ha vertido en sus venas y arterias [...] mal que les pese a todos los pueblos...".[39]

El empeño, casi obsesivo, por desarrollar las letras de Dios queda bien representado por la siguiente anécdota: Se cuenta que en la Edad Media un terremoto destruyó la ciudad de Shiraz en Irán. Los rescatistas encontraron un sótano y en él a un anciano con una lámpara de aceite; estaba

[36] Ibn Jaldún, *op.cit.*, p. 743.

[37] Taba, Yasser, *op. cit.*, p. 74.

[38] S/a, *The Unity of Islamic., op. cit.*

[39] Burckhardt, T., *El arte ..., op. cit.*, p. 47. Véase "Calligraphy" en Esposito, John, (ed.) *Oxford Encyclopedia of Modern Islam,* Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 245.

absorto en su escritura. Se acercaron a él y le preguntaron, "¿Acaso no has oído del terremoto? ¡Shiraz está en ruinas!" El anciano contestó: "¡Qué importa! Hoy he perfeccionado la letra *waw* (del alfabeto árabe). ¡No he escrito nada sino *waws* desde que tengo memoria!"[40]

Los Hermanos de la Pureza son los que mejor sintetizan este aspecto "plástico" de la caligrafía como prototipo del diseño lineal: "Todas las letras y todos los tipos de escritura se basan en la línea recta del diámetro de la circunferencia y en la curva de su perímetro. Queremos dejar bien claro, además, que la más excelente de las escrituras, la más correcta de las caligrafías y la mejor de las composiciones es la que relaciona unas letras con otras medidas según una proporción ideal (*al-nisba al-afdal*)".[41]

En ninguna parte la complementariedad entre arabesco y caligrafía llega a ser tan perfecta como en los llamados caligramas: diseños figurativos a base de caligrafías, ya sean representaciones de animales o incluso figuras y rostros humanos. Ésta es la más exquisita forma de representar el poder creativo de la palabra divina (**fig. 9**). En este género, se desarrolló en Turquía una caligrafía especial llamada *hilyah*,

---

En sentido contrario y bastante crítico, se expresa Ibn Jaldún: "Es un hecho muy notable que la parte de los sabios que se han distinguido entre los musulmanes [...] por su talento en las ciencias [...] sean religiosas, sean racionales eran extranjeros [no árabes] [...] Todos los muslimes de los primeros tiempos eran árabes pero desconocían totalmente las ciencias y las artes... la enseñanza de todas las ciencias quedó definida como un arte especial de los persas [...] Los griegos habían adquirido el conocimiento por intermedio de su propia lengua y por vía de su propia escritura mientras que el musulmán no árabe aprende las ciencias por intermedio de una lengua que ignoraba y de una escritura diferente [...] circunstancia que constituye un gran obstáculo para su progreso [...] la influencia del Profeta y del Corán había hecho desaparecer las ciencias de los antiguos". Véase libro VI de la *Muqaddimah*, capítulo XXXV.

[40] Al-Faruqi, *op. cit.*, 107. Los seis estilos básicos de escritura, *Aqlam al-sitta: nashk, thuluth, rihan, muhaqqaq, tawqi, riqa*, se usan para el árabe. A éstos se añaden el *taliq* y el *nastaliq* adaptados al persa.

[41] Puerta Vílchez, J., *Historia del pensamiento...*, *op. cit.*, p. 195.

para elaborar nada menos que el "retrato hablado" del Profeta Mahoma basado en la descripción dejada por su primo Ali. Los shiitas idearon un género de caligrama con alabanzas a Ali en forma de león porque Ali es "el león de Alá", *assad Alá*. El arte del caligrama, con fines verdaderamente contemplativos, floreció en Turquía entre la secta sufí de los Bektashi cuyos monasterios, *khanaqas*, tenían estas decoraciones conteniendo los nombres de la "sagrada familia" del Profeta.[42]

Finalmente, una breve nota sobre la epigrafía. Textos de caligrafía primitiva, cúfica, aparecieron desde las primeras manifestaciones del naciente arte del Islam; se conservan en monumentos y en fragmentos textiles o de cerámica (véanse imágenes del Domo de la Roca en el capítulo V). A medida que se consolidó la caligrafía aparecieron estilos cursivos o geométricos más complejos, como los que desarrollara la epigrafía persa en azulejos o la hispano-maghrebí en yeserías. La integración de textos de caligrafía en la decoración arquitectónica o sobre objetos de uso es abundante y casi indispensable, sin embargo, no necesariamente porta un mensaje. En ocasiones se trata de palabras sueltas, frases banales, bendiciones y, de manera más solemne, de textos coránicos o poéticos. Generalmente se extiende en bandas y queda integrada dentro de decoraciones de arabescos. Su sola presencia imprime un elemento estético, al menos de islamicidad, en un edificio aunque sólo ocasionalmente aporta un sentido iconográfico (**fig. 10**). La mayoría de las veces no existe mayor conexión significativa entre la escritura y el objeto más allá de su armonía plástica.

[42] James, David, *Islamic Art*, Londres, Hamlyn, 1974, p. 30.

[181.228.95.204] Project MUSE (2025-01-03 16:07 GMT)

ILUSTRACIONES

FIGURA 1

Gramática de ornamentos, del libro de Owen Jones, Londres, 1868.

FIGURA 1 BIS.

Detalle de arabescos de una "Gramática de ornamentos", publicación europea del s. XIX (Islamic Designs, Pepin Books).

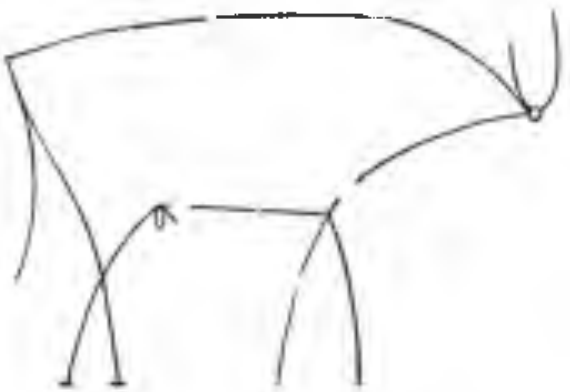

FIGURA 2

Abstracción: dibujo basado en *El toro*, de Picasso.

FIGURA 2A

Estilización: Liebre en un tarro del s. XIII, probablemente persa. Grabado.

FIGURA 3

Arquitectura "textil". Aljafería de Zaragoza (detalle). Fotografía antigua.

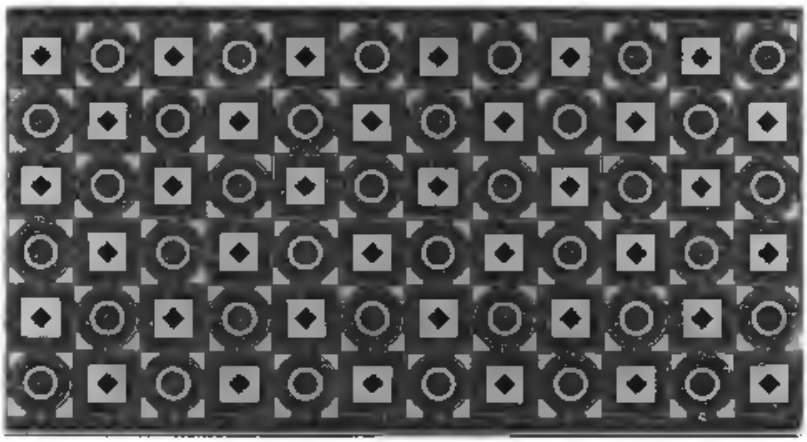

FIGURA 4

Arabescos geométricos en mosaico bizantino omeya (detalle), Jordania, s VII, a partir de M. Carlier.

FIGURA 5

Caligrafía y arabescos, Alhambra. Grabado.

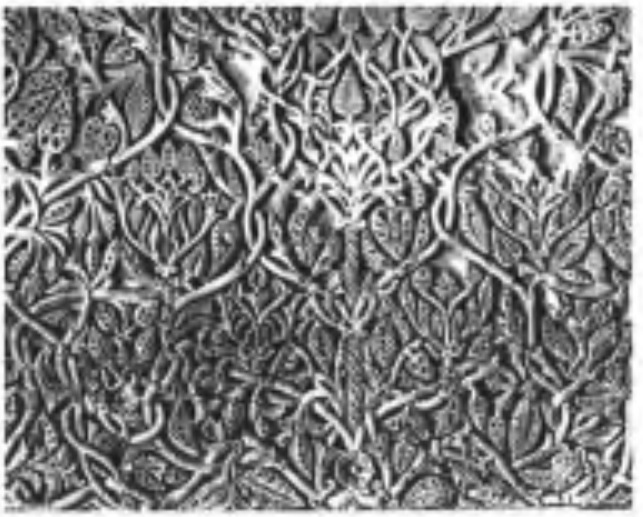

FIGURA 6

Arabesco vegetal, estuco (detalle). Córdoba, s. X.

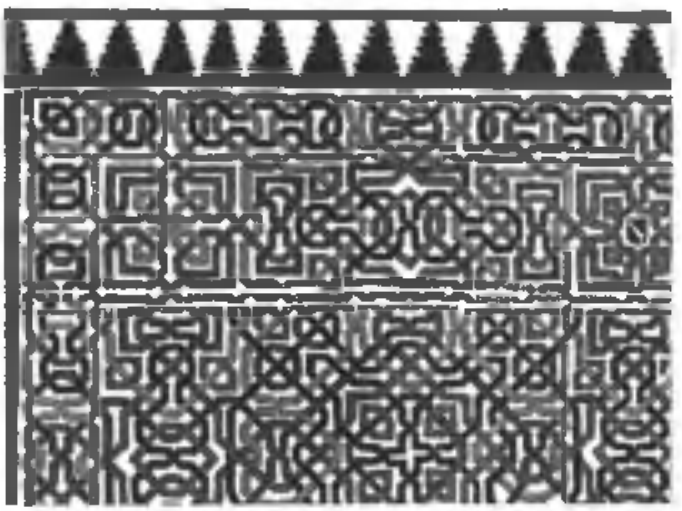

FIGURA 7

Arabesco geométrico (lacería), Alhambra. Grabado.

FIGURA 8

Estilos fundamentales de caligrafía árabe con la fórmula "en el nombre de Alá", de arriba a abajo: *riqa, nashk, nastaliq, thuluth, muhaqqaq* y *kufi.*

FIGURA 9

Caligrama, Turquía, con fórmula "en el nombre de Alá..."

FIGURA 10

Epigrafía, estuco labrado (detalle) Alhambra. Grabado.

CAPÍTULO III

Resumen: El propósito principal de este capítulo será analizar la actitud específica del Islam hacia la arquitectura monumental que surge bajo el patrocinio dinástico. Al ser la arquitectura el medio de expresión más completo del arte islámico se explica el porqué de su primacía. Asimismo, se plantea la manera en que contiene o sirve de vehículo a temas iconográficos propios y específicos del Islam.

Se comienza por explorar las categorías usuales aplicadas a la arquitectura islámica, "sagrada", "tradicional" y "profana" en relación con su intencionalidad presumible. Posteriormente se le analiza bajo los rubros de forma y función para determinar su lugar frente al Islam.

Finalmente en el Apéndice se hace una revisión del lugar del maestro-arquitecto en la historia musulmana y el concepto de geometría constructiva como técnica de diseño compartida en muchos sentidos con el mundo cristiano.

EL CONCEPTO DE ARQUITECTURA EN EL ISLAM Y LA IMAGEN EN LA ARQUITECTURA

1. La imagen en la arquitectura

Como se apuntó en el primer capítulo, la pintura islámica, aunque existe como expresión técnica, no puede considerarse un medio legítimo de expresión iconográfica "musulmana". La pintura contraviene en sí, de forma directa, las prohibiciones teológicas musulmanas y, por lo tanto, los ejemplos que poseemos, fundamentalmente en miniaturas de libros iluminados, obedecen a un patrocinio privado, esencialmente cortesano y prácticamente clandestino. En todo caso su temática trata de evadir cualquier referencia al texto coránico y en cambio predomina la ilustración de temas profanos: literarios, épicos, históricos o paganos. De ahí que los historiadores del arte islámico tiendan a tratarla como un tema separado: islámica en su forma pero no en su contenido.

Surge entonces la pregunta de dónde se expresaría la iconografía coránica, musulmana. Grabar nos recuerda que toca a los teóricos de la percepción de las formas visuales recordar que las obras de arte pueden tener dos tipos de efectos: la comunicación directa de informaciones y la transmisión de evocaciones diversas. La arquitectura monumental, ligada al poder dinástico, no puede ocultarse como los libros de miniaturas; surge bajo la mirada y está destinada a la comunidad de creyentes y por lo tanto está sujeta a juicios de valor. "Si vemos todas las composiciones arquitectónicas

como filtros intermedios que modifican el espacio inmediato, se les puede considerar como aportadoras de belleza y de bienestar en un contexto profano o sagrado. No son imágenes del Paraíso pero sí un medio para evocarlo, ellas evocan más que representan".[1] Así es como la arquitectura islámica no sólo es una "potencia ordenadora de las artes" sino que es iconofórica, portadora de significados, de temas iconográficos que ciertamente no se limitan al Paraíso.

Antes de pasar a la identificación de tales temas iconográficos habría que revisar el lugar que ocupa la arquitectura en la concepción teológica musulmana. De esta manera se podrá justipreciar, a pesar de las contradicciones y ambigüedades que se pondrán en evidencia, cómo acabó siendo el vehículo de expresión iconográfica por excelencia. Como en el capítulo anterior, parece apropiada la identificación de "intención", "forma" y "función".

2. Intención: lo sagrado y lo profano

Algunos historiadores del arte utilizan categorías como la de arte sagrado, tradicional, religioso o litúrgico frente a la de arte profano para referirse a la inspiración e intención de las producciones plásticas de las grandes civilizaciones.

Hussein Nasser prefiere el concepto de "arte tradicional" aplicado a las producciones "islámicas" basándose en los estudios de tendencia metafísica de René Guenon y Coomoraswamy. Nasser lo describe así: "El hombre tradicional vive en la constante conciencia de la realidad superior aun si su conocimiento metafísico y su visión cosmológica, reservada a una elite intelectual, no va más allá de la del creyente ordinario".[2]

[1] Grabar, Oleg, *L'Ornement*, París, Flammarion, 1996, p. 101.

[2] Nasser, Hussein, *Islamic Art and Spirituality*, Nueva York, State University of New York Press, 1987, p. 65.

Nasser separa el arte tradicional del "arte sagrado": "el arte tradicional pertenece a todas las manifestaciones de una civilización tradicional [*sic*] cuyos principios espirituales refleja de manera directa o indirecta. Arte sagrado, sin embargo se reserva a las manifestaciones tradicionales que están directamente conectadas con ritos religiosos e iniciáticos y se desarrolla con referencia a un sujeto sagrado [*sic*] y a un simbolismo de orden espiritual".[3] En otro texto, Nasser elabora más su definición: "El arte tradicional está presente no sólo para recordar al hombre las verdades de la religión sino para servir de soporte a la contemplación del más allá que da significado al hacer y al actuar del hombre". En una preclara exposición del pensamiento islamófilo, Aminrazavi lo complementa: "El aspecto exotérico del arte islámico provee, a través de sus formas, colores y figuras, que individualmente son impotentes, un poder derivado de su armoniosa interacción. En el aspecto esotérico, el arte islámico provee el ambiente adecuado en el que los ritos musulmanes pueden ser realizados [...] El objetivo último del arte islámico es inducir una experiencia mística a través de la experiencia estética".[4]

Burckhardt sigue esta línea y le atribuye al arte islámico una intención "inductiva" hacia el creyente:

> No hay ninguna frontera litúrgica en el Islam de suerte que igualmente se podría aseverar que la liturgia está comprendida en el propio rito, es decir en la forma de culto establecida por la divinidad o también que el arte sagrado asume el papel de la liturgia [?] que consiste en crear un marco propicio a las bendiciones angélicas [...]tal es por cierto el papel del arte en el Islam [?] [...] cualquier morada es en principio un

[3] *Ibid.*

[4] Aminrazavi, Mehdi, "Aesthetic Experience in Islamic Art", *Islamic Quarterly*, vol. 29, núm. 1, 1985. Este tipo de afirmaciones se apega a la interpretación de que el Corán mismo tiene un sentido exotérico y otro esotérico.

> lugar de culto y todas las demás artes sirven para [reforzar] el entorno como la decoración, la epigrafía, el arte de la alfombra sin olvidar la función litúrgica [?] del vestido.[5]

Por mi parte, concurriría con los islamófilos citados en cuanto a calificar el arte islámico de "tradicional", mas no de sagrado. Sin embargo, entiendo tradicional en el sentido de apego a técnicas artesanales que se pasan de generación en generación en un ambiente gremial. Pero también lo es en su apego a ciertas formas que, como se explicó en el primer capítulo, responderían a una doctrina de las artes por deshilvanada que ésta pueda parecer. Si bien el arte islámico carece efectivamente de liturgia y de un lenguaje de símbolos tanto como de un programa iconográfico oficial, en cambio tiene el límite claro de no violentar una atmósfera afín a la religiosidad y sensibilidad del creyente. Ello desde luego no quiere decir, como los islamófilos pretenden, que tenga el propósito de inducir un trance místico.

En el arte cristiano, cabe la distinción entre lo sagrado y lo profano. El arte religioso cristiano nace y se justifica prácticamente dentro de la sacralidad. Las iglesias son templos en el sentido de contener la presencia divina, sus prototipos están en la Jerusalén celestial, el Templo de Salomón y la figura del crucificado: "Si la casa de Dios por excelencia es el Cosmos, el templo terreno no deja de ser una imitación, lo más perfecta posible del Cosmos y de la casa divina....".[6] Durante la Edad Media se comenzó a manifestar la idea de que "todo edificio sagrado era cósmico, es decir estaba hecho a imitación del universo...".[7] Ese carácter se refuerza por la presencia de reliquias. La pintura religiosa también se sacra-

[5] Burckhardt, T., *El arte del Islam*, Mallorca, Olañeta, 1988, pp. 73-74.

[6] Esteban Lorente, Juan Francisco, *Tratado de iconografía*, Madrid, Istmo, 1990, p. 177. Citado en Terán, José A. (coord.), *Mensaje de las imágenes*, México, INAH, 1998.

[7] Sebastián, Santiago, *Espacio y símbolo*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1978, p. 33. Citado en Terán, José A., *op. cit.*

liza partiendo, entre otras consideraciones, de que Cristo y la Virgen han revelado sus "rostros" de forma milagrosa: el *mandillion*, el rostro de Cristo, es una imagen *acheiropoietos* (no hecha por el hombre); el icono original de la virgen es un "retrato" realizado por san Lucas (en este último caso numerosas iglesias bizantinas afirmaban tener el original).[8]

No hay que olvidar que, según lo acordado en el II Concilio de Nicea ya referido, las pinturas religiosas son consideradas "medios" de veneración que conectan al creyente con la divinidad. El Concilio de Trento establece las disposiciones aplicables a la arquitectura sacra.[9] En el arte indio también se siguen una serie de prescripciones reveladas. Sin embargo, nada semejante se da en el Islam.

Guilielmus Durand y Honorio de Autun comparan explícitamente el plan de la catedral con la forma del crucificado: la cabeza corresponde al ábside orientado, los dos brazos se extienden en el transepto, el torso y las piernas reposan en la nave, el corazón se sitúa en el altar mayor. San Agustín compara el Templo de Salomón con la Iglesia donde las piedras de la construcción son los creyentes, los cimientos son los profetas y apóstoles. Más que una comparación estos autores establecen un simbolismo sagrado.[10]

[8] Burckhardt, T., *Principes et méthodes de l'art sacré*, París, DERVY, 1995, p. 94.

[9] Estrada, Elena, "Nota preliminar", en *Carlos Borromeo, Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, México, IIE- UNAM, 1985.

[10] Otra analogía sagrada es la que se hará del Cuerpo de Cristo con el cuerpo colectivo de la Iglesia: "Vosotros, como piedras vivas sois edificados en casa espiritual" (1 Pedro 2:5), lo que retoma Honorio de Autun en su *Espejo del Mundo*: "Esta casa está construida sobre una piedra, lo mismo que la Iglesia descansa sobre Cristo [...] las piedras están unidas por el mortero al igual que los creyentes están unidos por el lazo del amor [...] las columnas son los obispos [...] las vigas son los príncipes que dotan a la Iglesia [...] las criptas son los hombres que cultivan la vida interior [...] el altar es donde tiene lugar el sacrificio de Cristo". Esta interpretación, dice Burckhardt, recuerda el simbolismo hindú del Purusha incorporado al templo: en los dos casos el hombre-dios, incorporado en

Dicho simbolismo se extiende a los ritos de fundación del edificio y a la piedra, cuidadosamente seleccionada, como material para levantar las grandes catedrales cristianas, aunque ello signifique 300 o más años de trabajo. De ahí también las asociaciones rituales, místicas y esotéricas que se evocan en los gremios de canteros. En el arte islámico no se encuentran tales simbolismos ni justificaciones. Las mezquitas, que nunca aspiraron a tener un sentido sagrado o trascendente, son concebidas como obras utilitarias, construidas en pocos años, para el disfrute inmediato de la comunidad.

En las artes islámicas se difumina la separación entre arte religioso y profano, lo que nos lleva a ese calificativo acomodaticio de "tradicional". Baste recordar que no hay "sagrada familia" ni "santos", ni un programa iconográfico oficial y que las mezquitas no tienen asidero en el Corán y no son templos (como se analizará en otro apartado); más aún los mausoleos no son centros de culto "autorizados", las madrasas o escuelas coránicas tienen una función puramente de centros de enseñanza y los mismos esquemas de jardines como imagen del Paraíso se utilizan por igual en un palacio que en un mausoleo. Ello nos debe llevar a revisar cuidadosamente la situación de la arquitectura ante la teología.

3. El tabú asociado al arte de la arquitectura

En palabras de Chueca Goitia, "Queda vinculada la arquitectura, desde la más remota antigüedad, a un hondo problema de conciencia humana, el hombre se siente pequeño

---

el templo, recuerda su holocausto a favor de la humanidad. Esta idea del sacrificio humano como ofrenda estaba extendida en la antigüedad y era una forma de "hacer propicia" la voluntad divina para la construcción de un templo. Burckhardt, T., *Ensayos sobre el conocimiento sagrado*, Mallorca, Olañeta, 1999, pp. 55-56.

para dictar ante la divinidad la forma y la medida de las construcciones".[11]

De ahí surge el tabú, el miedo a levantar construcciones demasiado osadas, como la legendaria Torre de Babel, a riesgo de atraer la cólera divina. El miedo primitivo de los árabes a levantar grandes construcciones está profundamente arraigado según lo delata el Corán: "¿Se atreverán a elevar en cada alto lugar sus construcciones para burlarse de los otros? ¿Se atreverán a construir fortalezas en las que pretendan vivir eternamente? Y al hacerlo, ustedes obran como tiranos"(sura 26:128-130). Las construcciones frente a las tiendas de los beduinos implican no sólo futilidad sino frivolidad al aspirar a la eternidad, el *khuld*, que sólo corresponde a las mansiones del Paraíso. Por eso la evocación de la imagen del Paraíso en la arquitectura y/o en la decoración no llegará a sacralizar lo que toca, como lo hace la imagen de la Jerusalén celestial. El Corán establece así un tabú contra la arquitectura más allá de límites humildes o estrictamente utilitarios. Sobre todo, es explícito y tajante en su amenaza contra aquellos que se atrevan a "imitar el Paraíso".

En la sura 89:6-13 se advierte contra la arquitectura monumental en general: "¿Acaso has pensado cómo tu Señor castigó al [pueblo] de Ad? De [su ciudad] Iram que poseía altos edificios sobre columnas, que no tenía igual entre los creados en la tierra. Y con [el pueblo] de Thamud que esculpió rocas en el valle. Y con Faraón, el señor de las huestes quien excedió los límites en las ciudades y casó así un gran desafío. Así que tu Señor vertió sobre todos ellos un gran castigo".[12]

[11] Véase De la Encina, Juan, *Fernando, Chueca Goitia, su obra teórica*, México, UNAM, *1982, p. 32.*

[12] Bencheich, Jamal Eddine, "Iram ou la clameur de Dieu", *REMMM*, núm. 58, 1994, p. 22. Iram sólo es mencionada brevemente en el Corán, pero la leyenda fue ampliamente reelaborada en crónicas medievales y en *Las mil y una noches.*

Ibn Jaldún, con su característica perspicacia, nos refiere los escrúpulos religiosos de los primeros árabes conquistadores ante la perspectiva de ordenar grandes construcciones. Él mismo cita el ejemplo paradigmático de la tradición del califa Omar, quien respondió así a la solicitud de autorización de construir una ciudad: "Hacedlo pero ninguna casa debe tener más de tres habitaciones, ni mucha altura. Guardad fielmente las prácticas observadas por el Profeta, y conservaréis siempre el imperio del mundo [...] Que nadie levante su casa más allá de la justa medida que es el límite que os evita incurrir en el despilfarro y salir del justo medio".[13]

Ibn Jaldún añade a estos escrúpulos la falta de tradición arquitectónica de los árabes. Baste recordar su ya citado capítulo IX del libro IV de la *Muqaddimah*: "los edificios levantados por los árabes distan de ser sólidos debido a la civilización nómada de este pueblo y su alejamiento de las artes".[14] En el capítulo XXI del libro V, añade:

> Los árabes son el pueblo del mundo con menos disposición para las artes [...] La causa de ello es la gran inveteración y el apego de los árabes a la vida nómada y su aversión a la vida sedentaria, a las artes y costumbres que ésta origina. Los pueblos extranjeros que habitan en el Oriente y las naciones de la cristiandad que habitan al norte del Mar Romano son todo lo contrario países que se aplican a las artes con gran esmero [...] por ello los árabes traen del extranjero muchas cosas que les son necesarias [...] en cambio cuán florecientes están las artes en los países habitados por los chinos, los hindúes, los turcos y los cristianos [...] En el Oriente, las artes tuvieron profundo arraigo durante siglos bajo los reinados de persas, nabateos, coptos, israelitas, griegos y romanos [...] dejaron trazos indelebles...[15]

[13] Ibn Jaldún, *Al-Muqaddimah*, México, FCE, 1977, p. 634.
[14] *Ibid.*, p. 636.
[15] *Ibid.*, p. 715.

Si bien en la Antigüedad pagana la arquitectura religiosa fue considerada un arte sagrado, en cambio, bajo la perspectiva islámica, la arquitectura, después de la estatuaria, es quizás el arte más "peligroso", visto con extrema desconfianza. Por sus evocaciones de la creación divina, con el sentido más explícito de ordenar, medir, distribuir el espacio y los materiales, la arquitectura es considerada un arte misterioso, mágico cuando no blasfemo: "La representación es, hasta cierto punto, una manera de rehacer el mundo [...] de apropiárselo [...] el arte coloca al hombre como creador mismo y establece la analogía entre el artista y Dios...".[16]

Al igual que se constató la actitud anicónica respecto de la representación figurativa, la arquitectura islámica parte de la ausencia de modelos sagrados que puedan inspirarla, justificarla o legitimarla directamente.

En efecto, el Corán advierte que Alá es el único "constructor", "Él ha creado los cielos y la tierra" (sura 39:5); "Es Alá el que ha elevado los cielos sin columnas visibles, y se ha sentado sobre su trono" (sura 13:2). El Corán evita sugerir una construcción que imite la obra divina. De ahí que las mezquitas carecieran de un modelo o prototipo sagrado. El profesor Samir Akash reconoce: "[es un] problema presentar una exposición convincente de la intención simbólica [de la arquitectura islámica] debido a que rara vez ésta se expresa específicamente...".[17]

La justificación puramente utilitaria de la arquitectura es lo que se derivaría del examen de las posturas teológicas citadas. Ibn Hanbal refiere un hadiz en el que el Profeta señala: "Dios nos prohíbe recubrir la piedra o el ladrillo". Consecuentemente el mismo Profeta había rechazado la de-

[16] Citado en González, Valerie, *Le piège de Salomon*, París, Albin Michel, 2002, p. 108.

[17] Véase Akash, Samir, "Analogy and Symbolism", *Islamic Quarterly*, vol. 29, núm. 1. Los términos *ayat* (usado en el Corán), *ramz, ishdrah, ibrah* y *mithal* pueden tener el sentido de "signo", "señal", equivalente al que comprendían los cristianos medievales.

coración de la sala de oración en su casa según lo refiere Al-Umari: "Que los fieles sean abrigados de la lluvia pero no es necesario pintar las paredes más que de rojo o amarillo para no distraer a los asistentes".[18] Cuando el califa Omar decide ampliar la citada sala de oración, primera mezquita, en casa del Profeta "no recurrió sino a la misma clase de materiales ya presentes, es decir adobes y troncos de palmera".[19]

O esta otra que se atribuye al califa Omar: "Si la gente decora (*zayyanu*) sus mezquitas, sus trabajos se perderán [...] Pasó Omar por enfrente de una mezquita adornada y exclamó: ¡Templo de esclavos!" Abu al-Darda cita otras tradiciones: "Si engalanáis vuestros libros del Corán (*halaytum masahifakum*) y ornamentáis vuestras mezquitas (*zajraftum masayidakum*) la ruina caerá sobre vosotros".[20]

En el siglo XIV el teólogo Ibn Ishaq (m. 1365), en pleno auge del arte de la Alhambra, declara ilícita la decoración del muro de la *qibla* de las mezquitas. Otro teólogo, Al-Bayhaqi, se pronuncia contra el arte de la iluminación (adorno) de manuscritos coránicos favorecida por las diversas dinastías.[21]

Así se expresa Ibn Hazm: "Nos quejamos ante ti Dios altísimo de cómo la gente de nuestra religión aparta por estos reinos la atención de su religión en favor de las cosas de este bajo mundo, edifican palacios suntuosos en lugar de seguir la vía religiosa...".[22]

[18] Clevenot, Dominique, *Une esthétique du voile*, París, Harmattan, 1994, p. 136.

[19] *Ibid.*

[20] Ibn Hazm, *Al-Muhalla*, IV, Beirut, Dar al-Fikr, 8 tomos, p. 248. Citado en Puerta Vílchez, José, *Historia del pensamiento estético árabe*, Madrid, Akal, 1997, p. 258.

[21] Véase Clevenot, *op. cit.*

[22] Ibn Hazm, *Risala fi al-radd ala ibn Nagrila*, editado por Ihsan Abbas, *Rasail Ibn Hazm al-Andalusi*, Beirut, Muassasat al-arabiya lil dirasat wa-l-Nasser, 4 vols., 1980-1983. Citado en Puerta Vílchez, J., *op. cit.*, p. 259.

3.1. Formas arquetípicas para la arquitectura islámica: ¿el Templo de Salomón y la Caaba?

El acto de planear y construir es una forma de ordenar el caos; el acto de cortar la piedra o elaborar ladrillos es casi mágico al imprimir, en sentido aristotélico, forma a la materia. Pero, al mismo tiempo, todo esto implica un desafío a la divinidad que es la que tiene la potestad exclusiva de ordenar el mundo y darle forma como lo machacan los Hermanos de la Pureza: "Hemos explicado [...] las sutilezas [...] y los secretos de las artes (*sanai*) todas las cuales son creación del Artífice Sabio (*sani al-hakim*) quien creó las artesanías y las inspiró [...] Dios es el mejor de los creadores y el más perfecto de los jueces...".[23]

No obstante, si el Islam carece de modelos directos sobre los cuales justificar el surgimiento de una arquitectura monumental, en cambio no carecerá de modelos indirectos que permitan enfrentar las situaciones paradójicas apuntadas. Por un lado el Corán se apropia y de hecho absorbe la figura de Salomón como Profeta-Arquitecto y por otro lado la estructura cúbica de la Caaba árabe en La Meca no deja de ser equiparada, al menos místicamente, con el Templo judío de Salomón.

Aunque al Profeta Mahoma no le fue autorizado "reproducir" el Paraíso —a pesar de que lo visitara y describiera—, el Corán en cambio atestigua que a Salomón, en su calidad de Profeta-Rey reconocido por el Islam, sí le fue permitido ejercer el arte de la gran construcción, no sólo guiado sino alentado por Alá. Es Alá el que somete a los genios al poder de Salomón para que levanten grandes "templos", con lo que los árabes explicaban la presencia, pero a la vez el origen "sobrenatural", de las ruinas monumentales de la arquitectura pagana. En general, las grandes ruinas de civilizaciones pasadas con las que los primeros árabes conquistadores se toparon en el Cercano Oriente o en África del Norte serán

[23] *Ibid.*, p. 206.

atribuidas a Salomón y denominadas "tronos" o "arcos" de Salomón. En la misma época, ruinas romanas en Europa eran atribuidas a gigantes y magos.

Aun antes del Islam, Salomón ya es reverenciado como mago-profeta por los árabes paganos. El poeta preislámico Al-Nabigha recuerda: "A Salomón Dios le dijo: informa a los genios que Yo les he autorizado la construcción de Tadmor (¿Palmira?) con pavimentos de piedra y columnas...".[24]

Las suras coránicas 27:17; 38:36-39 y 34:11-12 se expresan en términos similares: "Nos sometimos el viento a Salomón [...] los genios trabajaron bajo su mirada, con el permiso del Señor, y cualquiera de ellos que desobedezca será librado al infierno [...] Ellos ejecutaron para él toda suerte de trabajos: palacios, estatuas, bandejas [...] Oh familia de David [...] agradeced [...] Y muy pocos de mis siervos son agradecidos" (**fig. 1**).

Salomón acabará siendo el "Profeta-Arquitecto" cuya autoridad será consensualmente aceptada por judíos, cristianos y musulmanes. Como señala Grabar: "lo que parece cierto es que recuerdos de monumentos antiguos, ceremonias, motivos [reales] se aglutinan más o menos de forma coherente alrededor de Salomón [...] no es posible determinar si se trata de la apropiación de leyendas judías o si el tema de Salomón como arquetipo del soberano ideal había sido elaborado por los propios musulmanes de forma independiente". Serán los primeros califas omeyas los que absorban mucha de esa mitología salomónica como parte de su legitimación dinástica.[25]

[24] Citado en González, Valerie, *Le piège de Salomon*, París, Albin Michel, 2002, p. 37.

[25] Véase Grabar, O., *La Alhambra, iconografía, formas y valores*, Madrid, Alianza Editorial, 1980, p. 150. Pero en la tradición judía, incluso Salomón no deja de manifestar el temor "semítico" hacia la arquitectura monumental. Así es que, por si acaso, recurrirá a ingenieros y maestros extranjeros, paganos, como si temiera asumir él mismo el reto, romper el tabú. En ese sentido se ha conservado la tradición de su "maestro de obras" fenicio, Hiram, quien asume la responsabilidad de realizar la obra.

Cabe aclarar que el Templo de Salomón en Jerusalén no era la "casa" de Yahvé sino del Arca de la Alianza en la que se manifestaba la voluntad divina, la "*shakhinah*", que era escuchada por el Sumo Sacerdote. Cuando, tras la destrucción del Templo en el año 70, el pacto con el pueblo de Israel se interrumpe, según lo interpretan los sacerdotes fariseos, Dios simplemente deja caer el Templo que es presa del fuego y la profanación[26] (**fig. 2**). En cambio, la Caaba musulmana no pretendió ser un templo, como se verá más adelante. De forma radicalmente opuesta, el cristianismo superó los temores y restricciones semíticos y se embarcó en una actividad edilicia monumental cargada de simbolismos.

La catedral cristiana es el resumen del Orden Racional del Universo en el que los medievales escolásticos creen firmemente. Por ello, además de representar el cuerpo de Cristo, la catedral representa a la Jerusalén celeste, prometida, y también a Sofía, la suprema sabiduría, de ahí su matemática pitagórica precisa a la vez que cargada de simbolismos.[27]

[26] Véase Gutmann, Joseph, *The Temple of Solomon*, Montana, Society of Biblical Literature, 1976.

[27] Véase Von Simpson, Otto, *The Gothic Cathedral*, Princeton, PUP, 1989, pp. 29-38: Abelardo considera el Templo de Salomón como "el palacio terrenal de Dios" y por lo tanto refleja la armonía de las esferas celestes ya que sus proporciones perfectas se traducen en armonías musicales perfectas. El largo, ancho y alto del edificio es de 60, 20 y 30 codos respectivamente. Otras partes tienen la relación 20:20:20 o 40:20:30 y el pórtico es de 20 por 10. Según diversos autores la Basílica está prefigurada en la descripción bíblica de la Jerusalén celestial (Deichman, 1948; Lothar Kitschelt, 1938; y Hans Sedlmayr, 1950). "El espacio interior de la basílica es la trascripción de la representación real de una visión, la concepción arquitectónica es precedida de la descripción literaria." La Jerusalén celeste simbolizada por la basílica es la mansión de Dios. La portada es la puerta de la ciudad, la nave es la calle cubierta (según el modelo romano, el cardo), el presbiterio es la sala del trono.

San Juan es transportado a la Jerusalén "que descendía del cielo", pero a diferencia de la tradición islámica del viaje nocturno de Mahoma, "El trono de Dios y del Cordero estará en la ciudad, sus siervos le servirán, verán su rostro" (Apocalipsis 21, 3-5).

Cuando el maestro Suger reconstruya la Catedral de Saint-Denis no admitirá sino dos puntos de comparación: la Catedral de Santa Sofía y el Templo de Salomón, y en última instancia la Jerusalén celestial.[28]

Las esferas de lo divino y lo humano se tocan y se comunican en el mundo cristiano, especialmente a través de la arquitectura. No es el caso de la mezquita.

Es curioso notar que la descripción de la Jerusalén celestial corresponde de hecho a un cubo, "Su longitud, su anchura y su altura eran iguales" (Apoc. 21:16). Burckhardt señala acertadamente los paralelismos entre este templo, arquetipo cúbico, el *sancta sanctorum* del Templo judío de Jerusalén, y la Caaba musulmana.[29]

Más allá de estas posibles asociaciones, la Caaba conmemora estrictamente el único espacio verdaderamente "sagrado" para el Islam, aunque el Domo de la Roca comparte ese sentido por su asociación con el Templo de Salomón.[30]

[28] Von Simpson, Otto, *op. cit.*, p. 38. Así como Cristo prestó su imagen para dar origen al arte pictórico, también prestó las proporciones de su cuerpo para sacralizar la arquitectura catedralicia. Desde el momento en que Cristo anuncia que reemplaza al Templo con su propio cuerpo humano y divino a la vez, las catedrales se convierten en una metáfora arquitectónica y sagrada de esta revelación que se sobrepone a aquella de la Jerusalén celestial. No es de extrañar que se les comparara frecuentemente con la obra de Salomón. Un himno del siglo IV relativo a la catedral de Edesa nos permite la conexión entre el Templo de Salomón, las primeras construcciones cristianas y las futuras catedrales góticas: "Los espléndidos atrios con sus pórticos de columnatas representan a las tribus de Israel alrededor del tabernáculo de la Alianza [...] Detrás del estrado otra columna encarna el Gólgota. Al trono de Dios corresponde el de la catedral, a los nueve coros de ángeles los nueve peldaños del trono".

[29] Véase Burckhardt, Titus, *El arte... op. cit.*, p. 14.

[30] Ibn Jaldún confirma que es sagrado porque Dios ordenó a David y Salomón construir ahí, en Jerusalén, una "mezquita" conmemorativa (el Templo) en cuyos alrededores están sepultados varios profetas. Ibn Jaldún, *Al-Muqaddimah*, México, FCE, 1977, p. 630.

La Caaba, según la tradición árabe, recogida en los hadices del Profeta pero no propiamente en el Corán, fue construida en el lugar en el que Adán, tras su salida del Paraíso, construyó el primer sitio de adoración a Dios. La Caaba, según un hadiz, está en el centro del eje (*axis mundi*) que atraviesa los siete paraísos y las siete tierras; dice el Profeta: "la Caaba es una de varias que existen, siete en los cielos que sustentan el trono divino y siete en las siete tierras. Cada una de estas casas es territorio sagrado y cada una tiene sus respectivos adoradores".[31]

Pero no hay que sobrestimar esta sacralidad asociada, que no propia, que el Islam reconoce a este sitio, donde, en todo caso, se guarda el recuerdo de una teofanía/epifanía, es decir de la presencia, si bien indirecta, a través de ángeles o mensajeros, de la divinidad, pero nunca se pretende que fuera o sea la residencia de la divinidad.

La Caaba es pues, por tradición, espacio sagrado. Pero si la Caaba hubiera sido el arquetipo de la arquitectura islámica, entonces las mezquitas habrían sido cubos perfectos, lo cual no sucedió. Como se estableció en la Introducción, el Islam prefirió adoptar las formas de otras arquitecturas precisamente para no incurrir en un desafío a la divinidad, para no sacralizar sus propios monumentos.[32]

[31] Véase Akach, Samir, "In the Image of the Cosmos Order and Symbolism in Traditional Islamic Architecture", Parte 1 y 2, *Islamic Quarterly*, vol. 39, núms. 1 y 2, 1995.

[32] *Ibid.*, p. 134. Los islamófilos argumentan en favor de un sentido místico simbólico de la Caaba: el cubo se vincula con la idea del centro al ser una síntesis de la totalidad del espacio correspondiendo cada una de sus caras a una de las cuatro direcciones primarias incluyendo el cenit y el nadir. El simbolismo es más evidente si se considera que el edificio cúbico de la Caaba se "vuelve circular" por el acto ritual de la circunvalación de los peregrinos. Véase Burckhardt, Titus, *El arte... op. cit.*, p. 15. Samir Akash quiere "descubrir" que la arquitectura islámica emplea, en sentido sagrado, análogo al cristiano, la axialidad vertical y horizontal y la cruz cardinal formada por el cruce de ejes, todo lo cual genera simetría. Sin embargo, se equivoca al pretender hacer estos elementos "exclusivos" y con un sentido sagrado, con referentes únicos, según él, en la Escritura

3.2. La paradoja de la arquitectura monumental

Mahoma, en uno de los hadices, había advertido: "la mayor extravagancia que se come el dinero del creyente es la manía de construir".[33] Tal vez en ninguna de las artes plásticas islámicas como en la arquitectura sea tan evidente el resultado paradójico de un tabú religioso y una voluntad de creación y expresión de una civilización que acabó por imponerse.

De todo lo antes dicho se desprenden dos consecuencias importantes para el desarrollo del arte islámico posterior: *1)* la arquitectura islámica, a pesar de su tendencia a la monumentalidad, también obedece a las restricciones teológicas, por lo que permanecerá humilde en sus materiales, y *2)* se verá fuertemente influida por las tradiciones artesanales pertenecientes a las poblaciones sometidas: sirios, coptos o persas etc., lo que explica el peso específico de las herencias persa y bizantina.[34]

Ciertamente el Templo de Salomón o la Caaba no podían ser usados ni siquiera como modelos sagrados; se les puede considerar apenas como puntos de referencia cuya invocación puede ser ambivalente hacia la justificación de

---

coránica ya que son referentes universales y se pueden encontrar en cualquier arquitectura religiosa, desde la mesoamericana hasta la de India o la Europa antigua o medieval. Akash llega al extremo de pretender que la arquitectura islámica está "quiblizada" por su axialidad o "caabizada" por su centralidad. Ésta es una muestra más de las distorsiones a las que lleva la interpretación religiosa cuando trata de forzar la historia del arte. Lo mismo ocurre en otras ramas del conocimiento científico cuando los musulmanes tratan de "demostrar" que los descubrimientos genéticos médicos o astronómicos del siglo XX ya estaban "prefigurados" en el Corán. Esta forma de fundamentalismo cultural es similar a la que padecieron los soviéticos tratando de dar enfoques marxistas-leninistas a la física, la biología, etc. Véase Samir Akach, *op. cit.*, Parte 1 y 2.

[33] Pijoan, José, *Arte islámico* (*Summa Artis. Historia General del Arte*, vol. 12), Madrid, Espasa-Calpe, 1949, p. 12.

[34] Mayer, L. A., *Islamic Architects and their Works*, Ginebra, Albert Kundig, 1956, p. 17.

una arquitectura monumental. De ahí que la cosmología y la astrología paganas, herencias del mundo antiguo y fuertemente vinculadas a la concepción de la realeza, proveerán hasta cierto punto los símbolos e imágenes exigidos por el patronazgo real.

4. Función: proyección del poder dinástico

Algunos autores han destacado el patronazgo real como una característica del arte islámico. Ciertamente es una afirmación que tiene cierto sentido frente al caso del arte cristiano medieval donde, como señalan Christian Freigang y otros, la Iglesia (el obispo local y el capítulo catedralicio), las comunidades, los gremios —o en el periodo tardío la burguesía— compartían o tomaban la iniciativa en el patrocinio de la gran arquitectura. En cambio, en el mundo musulmán no hubo una "Iglesia" y la comunidad como tal o la clase comerciante no tuvieron ni el espacio ni la motivación para competir con el poder real en el patrocinio de los grandes proyectos arquitectónicos, salvo de manera excepcional.

Desde los primeros califas abasidas (s. VIII) se impuso el título real de "sombra de Dios en la Tierra", dando idea de regencia. Señala Puerta Vílchez: "el monarca musulmán en su forma idealizada ejerce la guía espiritual y temporal de todos los fieles [recuérdese el título de Comendador de los Creyentes] para lograr la sociedad perfecta del Islam en la tierra. Esta tarea —heroica— corresponde al califa, el sucesor del Profeta, continuador de su labor en el mundo".[35] Así, la tendencia cesaro-papista será la imperante en la concepción de la realeza musulmana. El califa o el sultán asumen el papel de máximo juez y no dejan de aspirar a ser la autoridad teológica aunque no lograrán desbancar al corpus de teólogos, faquíes, imames, *sheijs*, *ayatollahs*. Aunque

[35] Puerta Vílchez, J., *Los códigos de utopía de la Alhambra de Granada*, Granada, Diputación Provincial, 1990, p. 115.

en muchos sentidos sometidos y domesticados, los teólogos mantendrán un poder de censura e incluso de freno al patronazgo real de la gran arquitectura.

A pesar de esta señalada resistencia de los teólogos, la voluntad real en general se impuso y ello se refleja en la fuerte tendencia a la asociación entre la realeza musulmana y las tradiciones paganas incluido, particularmente, el protocolo cortesano preislámico. Es frecuente en la poesía cortesana, por naturaleza aduladora, asociar al monarca con los astros: "Se asemejaba a la mano del Califa cuando amanece derramando sus dones...".[36] En las cortes safavida y mogola el simbolismo astral preislámico permanece en el título, real, *shahnishah* o *padmasha* y en el protocolo cortesano. Fue evocado por Shah Abbas II de Persia y el emperador mogol Shah Jehan, entre otros, quienes, por ejemplo, vestían un color distinto según el día y el planeta regente y denominaron los ministerios conforme a cada uno de los cuatro elementos. En este marco, el patronazgo real establece un vínculo directo entre el arte y el poder: aglutina aspectos piadosos, a la vez que proyecciones de poder del monarca y vanidad personal, lo cual es más evidente en la arquitectura áulica.[37] Las obras de carácter público-piadoso como mezquitas, madrasas, *maristanes*, fuentes, *funduqs*, *caravenserais*, etc., son

[36] Rubiera, María de Jesús, *La arquitectura en la literatura árabe*, Madrid, Editora Nacional, 1981, p. 95.

[37] Faridani, Zahra, "All the King's Toys", *Muqarnas*, 10, 1993. La arquitectura áulica islámica se encuentra ciertamente influida por la iconografía y simbolismos paganos. Los partos emplearon el esquema circular, con sentido mágico-astral, en su ciudad de Darabjerd, donde había cuatro puertas orientadas a los puntos cardinales y una muralla interior, concéntrica, desde donde irradiaban calles que dividían el círculo externo en "rebanadas" o sectores de las mismas dimensiones para formar barrios. El círculo interno se reservaba al palacio. La dinastía sasánida repite el esquema en Firuzabad, cuya traza aún es visible; los califas abasidas lo adoptan en la fundación de Bagdad en 762. Harún al Rashid construyó otra ciudad redonda en Hiragla y el tercer califa fatimí, Ismail, utiliza el esquema —quizás por última vez— en su ciudad de Sabra. Después del siglo X el modelo se desvanece pero no el concepto. Los grandes palacios

vistas como "dádivas" del poder absoluto del monarca a sus súbditos. Las inscripciones fundacionales de estos edificios son quizás la mejor muestra de la tensión siempre latente entre el rey-mecenas y el Dios creador.

Un ejemplo es la ampliación que hizo el califa Al-hakam II a la Mezquita de Córdoba: "quien puso en su corazón fazer otro añadimiento de que por fuerza hubiesen las gentes de loar su hecho".[38] Otro ejemplo es el hospital construido por el sultán de Granada, Mohamed V. La inscripción en la puerta delata la mezcla de vanidad y piedad: "Mandó construir este hospital, gran misericordia para los débiles enfermos musulmanes [...] mi señor [...] el sultán solícito, grande, preclaro, puro, el que hace resplandecer la felicidad de su pueblo [...] el sultán dispensador de dádivas [...] Muhamed (V) hijo de...".[39] Las mega-mezquitas construidas en años recientes por los regímenes musulmanes contemporáneos, al margen de su mal gusto, todavía conservan esa extraña mezcla de donación piadosa/vanidad/ostentación hacia los creyentes.[40]

Los "excesos" ideológicos asociados al patronazgo real no deben llevarnos a conclusiones paradójicas como las que encuentra Grabar en su multicitado estudio sobre la Alhambra y en otros.[41] Sin lugar a dudas la figura del monarca es

seguirán siendo concebidos como ciudadelas, ciudades perfectas, casi utopías, dentro de ciudades imperfectas y a menudo caóticas. Véase Hani, Jean, *Realeza sagrada*, Mallorca, Olañeta, 1998, p. 58.

[38] Alatorrre, Antonio, *Los mil y un años de la lengua española*, México, Bancomer, 1979, p. 85.

[39] Pijoan, J., *Arte islámico. Enciclopedia Summa Artis, Madrid*, 1949, p. 542. Sobre las descripciones literarias que exaltan al monarca-constructor véase Scott, Julie, "Palace Description in Medieval Persian Poetry", en Grabar, Oleg y C. Robinson (eds.), *Islamic Art and Literature*, Princeton, Markus Wiener, 2001.

[40] Me refiero al mal gusto por el hecho de que estas obras intentan adaptar el arte islámico tradicional a la arquitectura e ingeniería modernas logrando sólo un resultado híbrido, desintegrado.

[41] Véase Grabar, O., *La Alhambra, iconografía, formas y valores, op. cit.* Véase también Grabar, Oleg, *Penser l'art islamique*, París, Albin Michel, 1996,

[181.228.95.204] Project MUSE (2025-01-03 16:07 GMT)

repudiada por los teólogos y por el Corán, donde se le fustiga porque su poder, en esencia corrupto, desafía a Alá: en los versículos desfilan los reyes castigados por la cólera divina, desde Faraón, Nimrud, Shedad ben Ad, que el Ayatollah Khomeini comparará con el sha de Irán, Mohamed Reza. De ahí que el simbolismo pagano asociado con la realeza y proyectado iconográficamente sobre la arquitectura o las artes en general no deba interpretarse como una característica "islámica". Al contrario, dentro del curso planteado en esta investigación, es un ejemplo más, en este caso de significados apropiados, explícitamente repudiados por la teología, que no aportan al arte islámico la especificidad que se está buscando. Pero, al mismo tiempo, es sintomático del voluntarismo autocrático del monarca y del poder dinástico en general al desafiar las normas y tabúes religiosos sin los cuales no se podría explicar el surgimiento mismo de la gran arquitectura islámica.

Como se analizará en los capítulos subsiguientes, en el arte islámico llegó a establecerse un compromiso entre estas necesidades de proyección del poder y la integración del significado musulmán que, al menos, lo hicieran tolerable a ojos de la teología. Este significado, que es el que nos interesa, deriva de las imágenes tomadas del Corán las cuales, sin duda, inspirarán la arquitectura monumental o elementos de ella, dotándola de una identidad "islámica" específica.

---

p. 20. Grabar considera el elemento del mecenazgo como una de las características específicas del arte islámico. En efecto, el arte islámico no habría surgido sin el amparo del poder político que no sólo imprime su sello particular sino que es capaz de oponerse a la censura religiosa. Sin embargo, no se le puede considerar en el sentido de una característica específica puesto que el mecenazgo del poder hacia el arte ha sido una característica cuasi universal en todas las civilizaciones.

5. Iconografía arquitectónica e iconografía en la arquitectura

Este capítulo comenzó con la pregunta de dónde ubicar la iconografía islámica, específicamente musulmana, si de antemano teníamos que descartar la pintura y la escultura. A fin de introducir la Tercera Parte de esta obra habría que afirmar que la iconografía musulmana —derivada necesariamente del Corán, como se precisará más adelante— se expresa en la arquitectura. El planteamiento aquí es: ¿cómo correlacionar la palabra (*el eidos*) "coránico" con las formas (*eidolon*) generadas por el arte islámico?[42]

En un sugestivo ensayo titulado "The Iconography of Islamic Architecture", Grabar recuerda que los componentes fundamentales de la liturgia y del programa iconográfico, además de los símbolos religiosos, son los que han facilitado al estudioso occidental encontrar un significado a las formas artísticas del arte cristiano, hinduista, budista y de otras civilizaciones. Sin embargo, al no estar presentes en el Islam se dificulta la tarea de interpretar el significado de las obras arquitectónicas.

Como en otros casos, Grabar no da una respuesta, pero concluye su ensayo con una notable intuición: "Hay todos los motivos para suponer que la arquitectura islámica contiene el mismo complejo de significados que sus contrapartes hinduista o cristiana [...] sencillamente ha habido un esfuerzo insuficiente en la búsqueda de significado de la arquitectura islámica para comprender su profundidad".[43]

[42] La asociación entre "ideas" e "imágenes", nos dice Mitchell, es mucho más íntima de lo que solemos recordar. "El término 'idea' viene del verbo griego 'ver' y se relaciona con la noción de *eidolon*, imagen visible. En la tradición platónica se distingue el *eidos* del *eidolon*, la primera se refiere a una realidad suprasensible, la segunda a una impresión sensible que provee una semejanza, *eikon*, un *phantasma* del *eidos*". Véase Mitchell, T., *Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago, 1987, p. 5.

[43] Grabar, Oleg, "The Iconography on Islamic Architecture", en Soucek, Priscilla (ed.), *Content and Context of Visual Arts in the Islamic*

En efecto, es el propio Grabar quien nos recuerda que, entre el primer monumento del Islam clásico, el Domo de la Roca, construido en el 691, y la última de las obras clásicas, previas al declive, el Taj Mahal (1654), millares de monumentos islámicos se esparcieron entre España y las fronteras de China. Durante décadas, los arqueólogos e historiadores del arte y arquitectos han ensayado todas las formas de clasificación de acuerdo con su función, región, periodo o combinaciones de estas categorías taxonómicas. Sus conclusiones son "factuales" y por lo tanto irrebatibles. Y sin embargo, muy poco se ha hecho en el terreno de la interpretación.

De ahí la pregunta de qué es lo que vincula a estas obras "clásicas" dentro de la arquitectura islámica a pesar de los extremos temporales y geográficos. Sin duda es el hecho de que, de alguna manera, representan los valores de la civilización, expresados en una doctrina en ciernes, como se explicó en el primer capítulo, pero también lo es que muchas de ellas reflejan una iconografía coránica —compartida de un extremo a otro del mundo musulmán— que no se hace explícita ni se intentó hacerla. No se requería, pues esta iconografía es tan sugestiva en las formas que adquiere, que a pesar del paso del tiempo aún podemos reconocerla, dentro del contexto musulmán que la ideó.[44]

World, Pennsylvania, Pennsylvania University Press, 1988. Para "los teóricos de la percepción las formas visuales [...] las obras de arte, pueden tener dos tipos de efectos: la comunicación directa de informaciones y la transmisión de evocaciones diversas. En ese sentido [...] las composiciones arquitectónicas pueden ser consideradas como evocaciones o filtros intermedios que modifican el espacio inmediato y aportan belleza y significados".

[44] En este punto difiero con Grabar, pues en su ensayo citado concluye que la iconografía islámica debió tener un "significado efímero", limitado en el tiempo, prácticamente comprensible sólo para quienes patrocinaban las obras. Grabar asume que sólo los patronos de las obras podían entender el significado, la intencionalidad iconográfica de las mismas. Ello puede ser cierto en el caso de algunas obras particulares como los palacios, tan asociados a las dinastías. Sin embargo, la tesis de esta

Aquí habría que introducir una nota de cautela. Hay consenso en que el arte islámico debe tener significado aunque no hay acuerdo sobre la naturaleza de éste. Como se vio antes, a falta de textos originales que nos lo hagan explícito, el argumento puede desarrollarse de forma negativa, por la evidencia de las mismas obras de arte que nos han llegado. Si éstas carecieran de significado "islámico" entonces no habría habido necesidad de que las generaciones de musulmanes se ciñeran, a lo largo de siglos y en un área geográfica tan extensa, a un lenguaje plástico esencialmente común y reconocible, lo cual, a su vez, hizo posible para los historiadores occidentales contemporáneos identificar la existencia de un arte islámico como tal y de clasificarlo con precisión.

En búsqueda de significados puede acudirse al enfoque simbólico o al iconográfico. ¿En qué consisten? Grabar recuerda que el enfoque simbólico asume que hay elementos perceptibles visualmente los cuales, cualquiera sea su origen, poseen o han poseído una inmediata asociación cultural, en este caso con el Islam. El enfoque iconográfico señalaría que en la arquitectura islámica ciertas formas denotan o describen una idea o concepto musulmán. El *mihrab*, nicho orientado hacia La Meca, es un elemento arquitectónico cuya iconografía se asocia con los versículos sobre la oración, el 9:18 y el 24:35-38. Sin embargo, más allá de este caso incontrovertible, Grabar señala que no se han podido identificar plenamente otros ejemplos, si bien cita el caso de los minaretes, en los cuales es reconocible un elemento iconográfico, por su asociación con el llamado a la oración, aunque también se le han encontrado otras asociaciones. Aplicado este enfoque al arte del Islam, el razonamiento partiría de que debe haber un significado musulmán intrínseco en sus formas, pues al fin y al cabo fue una comunidad musulmana la que decidió darle forma

---

investigación va en búsqueda de una iconografía musulmana no "dinástica", algo que Grabar parece haber confundido.

específica a ese significado. El problema para nosotros es correlacionar esa forma con ese significado que sólo tendrá sentido en su contexto propio. Respecto del enfoque simbólico para el arte islámico, Ettinghausen lo explora en su artículo "Decorative Arts and Painting" (*The Legacy of Islam*, 1979), donde retoma las conclusiones negativas de Thomas Arnold en un artículo titulado "Symbolism and Islam" (*Burlington Magazine*, 1928) y Rudi Paret en su obra *Symbolik des Islam* (1958). Oleg Grabar retoma esta discusión en sendos artículos de 1980 y 1983, donde llega a conclusiones negativas similares señalando que en todo caso el arte islámico tiene "una baja (o efímera) carga simbólica".[45] Aunque puede hablarse de simbolizaciones esporádicas en el arte islámico —algunas muestras de heráldica, el creciente, la mano de Fátima, el color verde, el diseño radiante de la *shamsa*, el octágono, la linternilla en el *mihrab*— hay un consenso de que no se estableció un verdadero código de símbolos.

Por último, habría que distinguir entre *iconografía arquitectónica* e *iconografía en* la arquitectura. Grabar únicamente se ocupa de la primera, entendida como los *tipos* de edificios o elementos de éstos generados por las exigencias de la religión musulmana con funciones específicas: mezquita, madrasa, minarete, mausoleo. Como se adelantó ya, la iconografía que se busca es la entendida como expresión plástica de imágenes sagradas, plasmadas principalmente en la arquitectura, mismas que, por antonomasia, sólo pueden derivar del Corán. En ese sentido, las tres imágenes sagradas que propongo explorar son: el Jardín del Paraíso, la victoria del Islam y los cielos coránicos. ¿Cómo se dio cauce a su *representación* en la arquitectura? A grandes rasgos ésta será la pregunta que domine los próximos tres capítulos.

[45] Véase Grabar, Oleg "Symbols and Signs in Islamic Architecture", en Holod, R. y Rastorfer, D. (eds.), *Architecture and Community*, Nueva York, Aperture, 1983. Este ensayo es una reedición de otro anterior del mismo nombre publicado en Katz, J. (editor), *Architecture and Self Identity*, Philadelphia, Aga Khan Award, 1980.

Respecto del Apéndice de este capítulo, sin considerarlo indispensable para los propósitos de esta obra sino meramente complementario, el lector interesado puede revisar la cuestión de los "artesanos-arquitectos" así como la de la representación gráfica medieval de diseños arquitectónicos.

6. Apéndice: artesanos-arquitectos

6.1. El lugar del arquitecto en la civilización islámica

Al margen de las paradojas subyacentes en la arquitectura islámica, en este Apéndice se discute el lugar y el concepto del artesano-arquitecto islámico, así como sus métodos de diseño desde la perspectiva de su vínculo con la corte y no tanto de los gremios. Se trata de aspectos marginales para los propósitos de esta obra pero que no dejan de ser complementarios.

> Después del siglo VII, el término arquitecto aparece cada vez con menos frecuencia en los manuscritos medievales existentes [...] el término arquitecto cayó en desuso, precisamente porque el concepto clásico de arquitecto representado en Vitrubio se desvaneció y fue sustituido por otro: el arquitecto como maestro constructor. Para Vitrubio los aspectos teóricos de la profesión y unos cimientos perfectos en las Artes Liberales eran tan importantes como un conocimiento experto de la tecnología de edificación. No ocurría así en el caso del arquitecto medieval que procedía de las filas de las artes de la construcción, la carpintería o la cantería...[46]

Se puede afirmar, dice Doris Behrens-Abusief, que existía una marcada diferencia de estatus entre las artes que tenían una base teórica y aquellas meramente prácticas: "El

[46] Kostof, Spiro, *et. al.*, *El arquitecto: historia de una profesión*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 66.

retrato del arquitecto que emerge de los manuales y de las normas de los inspectores de bazares no deja duda de que había escasa diferencia entre el arquitecto y el artesano [...] si es que la diferencia existía".[47] Al igual que los escolásticos europeos, los filósofos musulmanes como Raghib al-Isfahani (s. XII) estimaban que las actividades basadas en el intelecto eran superiores a aquellas basadas en los sentidos.[48] Las artes prácticas fueron virtualmente ignoradas en la literatura culta de la época y no merecieron descripciones específicas y mucho menos teorizaciones.

El hecho es que en el amplio género de los "diccionarios biográficos" islámicos (el género llamado *tabaqat*), donde se registraba el *who is who* de las sociedades musulmanas medievales, especialmente del *entourage* de la corte, no figuran nombres de arquitectos aunque sí se registran nombres de famosos calígrafos, filósofos, poetas, músicos, bailarinas, esclavas, médicos e ilustradores.[49]

La actividad edilicia, íntimamente ligada a la corte, en general es considerada parte fundamental de documentos administrativos donde figuran los nombres de visires y otros oficiales que actuaban como encargados de una construcción, de manera similar a lo que sabemos del antiguo Egip-

[47] Véase Behrens-Abusief, Doris, *Beauty in Arabic Culture*, Princeton, 1999.

[48] *Ibid*, p. 116.

[49] Behrens-Abusief, D., *op. cit.*, p. 165. No faltaron príncipes y algunos místicos que, por razones meramente recreativas o de disciplina personal, se empeñaran en desarrollar alguna actividad artesanal paralela. Se sabe que algunos de los cuatro sabios califas y de los compañeros del Profeta ejercieron actividades artesanales. Por ejemplo, los califas Abu Bakr y Othman fueron tejedores, no pocos monarcas fueron calígrafos y Shah Tahmasp de Irán dibujaba e iluminaba miniaturas. Al menos uno de los sultanes mamelucos de Egipto, Al-Salih (s. XIV), practicaba el tejido de la seda y el sultán Barquq, aficionado a la arquitectura, mediante matrimonios, dio acceso a la nobleza a la poderosa familia Al-Tuluni que controló durante décadas los gremios de la construcción. Sin embargo, la referencia a estos políticos-artesanos es casi anecdótica.

to. En última instancia "el autor" de la obra era el patrocinador, el sultán, califa o príncipe. Realmente excepcionales son los casos de "arquitectos" conocidos como Alam al-Din Qaisar, un matemático que hacía astrolabios, o Maslama Abdallah, un arquitecto y geómetra del siglo X que trabajó en la Mezquita de Córdoba, o de miembros de la familia Tuluni en Egipto. En fuentes literarias surgen nombres semilegendarios o fantasiosos de arquitectos como el persa Sinimmar, o Alijares que fue muerto para no repetir su obra maestra, o el arquitecto de la Mehmediye en Estambul, cuyas manos fueron cortadas al no lograr rebasar la altura de la de Santa Sofía.[50]

Antes del siglo XV no se tiene una idea clara de la organización de los maestros-arquitectos en las cortes. Bernard O'Kane ha rastreado las funciones administrativas-edilicias en la corte de Timur (s. XIV). En algunos casos al maestro-arquitecto se le denomina *ustad* (maestro) *muhandisi* (geómetra) o simplemente *muhandisan-i-mimari* (constructor), entre otros varios títulos compuestos.[51] En el Egipto medieval se encuentra el cargo de superintendente de edificios, *shadd al-amair* o el *sahib al-mabani* en España. En una categoría menor se encuentra un *taiyan*, artesano especializado en el trabajo del yeso, o en términos más generales se habla de

[50] O'Kane, Bernard, *Timurid Architecture in Khurasan*, Costa Mesa, 1987, p. 36. La dificultad de concebir un gremio de arquitectos o simplemente de asumir la autoría de una obra arquitectónica deriva de la fragmentación de la ejecución en la que cada aspecto es resuelto de manera casi autónoma por los artesanos especializados. De ahí el papel principal reconocido al "administrador", quien es el "coordinador" de las diferentes especialidades y subespecialidades. En ese sentido, los maestros-artesanos se asumían como "ejecutores" de las ideas y del gusto del patrón, quien se arroga la "autoría intelectual de la obra" pues él garantiza su calidad "estética" a través de la elección y costo de los materiales y de la extensión y profusión de los mismos.

[51] *Ibid.*, p. 37. Andrews, F., rastrea el término *devisor* o *ingeniator* como el más cercano a "arquitecto" en la zona franco-inglesa. Véase *The Medieval Builder*, Nueva York, Dover, 1999, p. 43.

un *mualim,* el "maestro de obras" como se emplea en México.[52]

Al margen de la función administrativa, la formación gremial de "arquitectos" tampoco parece ser específica. Podían iniciarse incluso en algún gremio indirectamente relacionado, como canteros, ceramistas, ebanistas; si eran hábiles en el manejo de cuentas o en la geometría podían asumir la función de "supervisores" dirigiendo una obra. No en todos los lugares ni en todas las épocas estos maestros gozaron de consideración.

Algo más clara es la organización de los arquitectos en la corte otomana, a partir de documentos del siglo XVI, si bien muestran una especificidad propia y probablemente incluso delatan ya cierta influencia de las cortes europeas. El sistema otomano basado en la propiedad y servicio al sultán, *has* o *hasa,* permitía el reclutamiento de arquitectos seleccionados. A la cabeza estaba el "Arquitecto en Jefe", *ser-mi maran-i-hassa,* vocablos de origen árabe que se traducirían literalmente como constructor-geómetra. El título lo ostentó el célebre Sinan, quien dirigía una especie de "colegio de arquitectos imperiales" (*cemaat-i-mimaran-i-hassa*), al cual se accedía por méritos y recomendaciones.[53]

[52] Behrens-Abusief, D., *op. cit.*, p. 123. Los tres términos del árabe más usados en el mundo islámico para referirse a ellos, *mimar, banna* y *muhandis,* encierran matices. El *mimar* o *banna* (albañil) era el de categoría más baja, aunque a veces el título es confuso y aparece asociado a algún alto dignatario. El *muhandis* es invariablemente el experto en la geometría, título que aparece desde las cortes omeya y abasida.

[53] Además de su función propiamente de "arquitecto", Sinan dirigía una especie de ministerio de obras públicas en el que había responsables de trabajos hidráulicos, almacenes y de reparación. Durante su larga jefatura hubo entre 40 y 70 "arquitectos" encargados de obras de tipo militar, de ingeniería, construcciones provisionales en los festejos. Además había el "arquitecto local" nombrado por el Arquitecto en Jefe para supervisar toda la construcción de carácter privado, imperial o religioso. Este puesto apareció por primera vez en 1627. En 1796 el sultán Selim II inauguró una escuela de ingeniería que no tuvo una sección de arquitectura sino hasta 1882, lo que muestra el tradicionalismo y "gremialidad" de ese sector.

Pero en general habría que insistir sobre las conclusiones alcanzadas por Doris Behrens-Abusief, los maestros-constructores tienen el perfil del maestro-artesano, cuando mucho del administrador, como diría O'Kane, pero no propiamente el de un "arquitecto". Casos excepcionales como el de Sinan o Qavam al-din Shirazi generaron alguna organización *ad hoc* que al parecer no llegó a institucionalizarse o a trascenderlos. El entrenamiento de los arquitectos parece fortuito, esencialmente práctico y muchos de ellos permanecen analfabetos. Quizás en este punto radica el elemento esencial para ubicarlos en la cultura musulmana medieval. Ninguno de ellos parece haber dejado una obra "teórica", cuando mucho, en el caso de Sinan, se conocen algunas de sus notas que son meros comentarios escuetos y dispersos. De cualquier manera, no puede hablarse del arquitecto musulmán como "artista" individual equiparable al europeo renacentista o posterior. Se le atribuye a Cosimo de Medici la siguiente afirmación, en la que se distingue por primera vez al artista del artesano: "Uno debe tratar a esta gente de ge-

---

Al margen de la centralización, los gremios locales e itinerantes, especialmente los masones, también podían diseñar y construir. Una peculiaridad del sistema otomano fue el alto porcentaje de reclutamiento de cristianos y conversos; se calcula que hasta 40%, incluido Sinan. Véase Cerasi, Maurice, "Late Ottoman Architects and their Master Builders", *Muqarnas*, 5, 1988. Entre otros estudios sobre los métodos de trabajo se tiene uno de Omar Lutfi Arkan sobre la Mezquita Sulaymaniye y otro sobre la Nur-i-Osmaniye (publicado por Dogan Kuban, Estambul, 1981). Para el caso de Estambul, el colegio tenía una jerarquía: secretario, escriba, constructor de minaretes, marmolero, cantero, yesero y decorador/pintor. La función de supervisar financieramente las obras recaía en el prefecto de la ciudad (*sehr-emini*), que tenía un rango equivalente al de arquitecto en jefe. La misma organización se cree existió en las grandes capitales provinciales, particularmente en El Cairo. El sultán en Estambul, los príncipes o gobernadores encargaban las obras a los miembros del Colegio de Arquitectos y sus contrapartes en las provincias. Véase Ulku, U. Bates, "Two Ottoman Documents on Architects in Egypt", *Muqarnas*, 3, 1985.

nio extraordinario como si fueran espíritus celestiales y no bestias de carga".[54]

Es de suponer que, por regla general, el sultán mismo o algún visir describiera el diseño básico y las líneas generales de la decoración. Al igual que en la Europa medieval, hay evidencias de contratos entre patrones y artesanos, con las líneas generales de lo acordado. Lo más probable es que el "arquitecto" encargado, a falta de planos, se valiera de maquetas, al menos hasta el siglo XV. Para mayor precisión el patrón indicaría al "arquitecto" que se refiriera al "modelo" de tal o cual obra ya existente, lo cual establecía además un referente más claro. Un ejemplo bien documentado es la orden de diversos califas de emular la bóveda de Ctestifón (*iwan*), así un nuevo *iwan* debía ser más ancho, más alto o simplemente más bello que dicho prototipo.[55]

[54] Citado en Strathern, Paul, *The Medici*, Londres, Jonathan Cape, 2003. Véase también Behrens-Abusief, Doris, *op. cit.*, p. 117. Ella señala el ejemplo excepcional del teórico-artesano Al-Yasari quien, a instancias de su mecenas, escribió un tratado ilustrado sobre sus autómatas "con el objeto de que sus ingenios no se perdieran". Se sabe que el mismo Yasari escribió otro manual sobre la fundición de unas puertas de bronce donde detalla los aspectos técnicos sin referirse más que tangencialmente al diseño decorativo. Pero en ningún caso hay una reflexión estética. Al-Yasari es en cierto sentido equiparable a Leonardo da Vinci, quien se empeñaba en elaborar diseños que pocas veces llegaban a la aplicación práctica.

[55] Véase O'Kane, Bernard, *op. cit.* En raras ocasiones, tal y como ocurrió en algunas catedrales góticas, se permitía, como un honor excepcional, que aparecieran los nombres del maestro de obras o del maestro decorador. Los selyucidas de Anatolia lo permitieron. En Medina Azahara también aparecen los nombres de algunos artesanos como Ibn Maslama, y un tal Mohamed b. Mahmud puso su firma en el Gur-i-Amir de Samarqanda. Pero aun en estos casos la "firma" aparece junto con las de los supervisores de las obras y, desde luego, la inscripción mayor exalta el nombre del mecenas al lado de frases coránicas y alabanzas a Alá, el verdadero "Arquitecto". Esta yuxtaposición entre el nombre del sultán y el de Alá se observa claramente en las inscripciones de la Alhambra y en las obras de Tamerlán. (Véase la Introducción.)

6.2. La geometría constructiva

En este apartado no se pretende sino plantear el estado de la cuestión respecto de la investigación que se ha hecho en torno a los métodos de diseño arquitectónico medieval islámico. Si bien hay paralelismos obvios con el mundo medieval cristiano, del lado musulmán la evidencia es escasa y, como podrá observarse, no se ha alcanzado un consenso entre los especialistas de esta área.

Aunque en general la geometría es considerada por los *falasifa* musulmanes como una ciencia práctica, no deja de guardar resabios de una concepción cuasi- sagrada heredada de otras tradiciones.

Refiriéndose al Templo de Salomón, Ezequiel dice: "Has establecido todas las cosas en medida, número y peso". El número impregna todos los textos bíblico-talmúdicos y de ahí se convierte en tema central de la Cábala. Como dice Gabirol: "Dios midió a los cielos con palmo y con su mano la morada de las esferas uniéndolas unas con otras". Dios es el Geómetra que introduce el número en medio del caos y pone orden; el número es la base de cualquier relación de armonía entre diferentes componentes.[56] El mismo Ibn Gabirol (s. XI) dice: "Tú eres UNO, el principio de todo cómputo y la base de toda edificación".[57]

Al-Maqdissi, cronista e historiador musulmán, desarrolla su argumento de la existencia de Dios en términos del "planificador invisible pero intuible" en la construcción de un edificio.[58]

[56] Espinosa Villegas, Miguel A., *Judaísmo, estética y arquitectura: la sinagoga sefardí*, Granada, Universidad de Granada, 1999, p. 85.

[57] Ibn Gabirol, *La Fuente de la Vida*, Barcelona, Nueva Sefarad, núm. 10, 1977, p. 14.

[58] "No se puede imaginar la existencia de un edificio sin un constructor [...] Cualquiera que vea una casa sólida deduciría que: un montón de tierra fue juntado por alguien, fue mezclado por alguien y fue moldeado por alguien de acuerdo con un plan. Luego los cimientos de la casa fueron puestos, sus pilares se alzaron y sus paredes y los ladrillos se ali-

De acuerdo con Al-Farabi la base de la arquitectura es la ciencia matemática y el comienzo de la arquitectura es el *hiyal*, traducido como talento o ingenio relacionado con la manipulación de las formas geométricas. El maestro-arquitecto tenía a su disposición cuatro sistemas de proporción que se podían mezclar: "el cuadrado y sus derivados, el triángulo equilátero y sus derivados, el medio cuadrado y sus derivados, y la raíz de cinco rectángulos y sus derivados".[59]

Dice al respecto Alpay Ozdural: "en años recientes los estudios sobre la geometría aplicada a la arquitectura han ganado ímpetu [...] sin embargo el material textual que se posee es obra de matemáticos y el material gráfico carece de texto".[60]

Esta aparente esquizofrenia intelectual es claramente expuesta por Doris Behrens, quien llama la atención sobre el término utilizado en las fuentes medievales para referirse al diseño o dibujo geométrico: *darb-khait*. No es un término que aparezca en los textos matemáticos sino que deriva de la jerga artesanal y se traduce como "golpe de hilo" en clara alusión a la técnica con la que se trazaba sobre superficies murales.[61]

---

nearon, luego las vigas, la madera fue segada por un segador [...] luego el edificio es techado y enyesado y decorado con diferentes diseños [...] nada en las partes, tabiques, vigas aparece ante el espectador sin que se admire de su sabiduría y propósito, todo ello sin la presencia del que lo construyó o lo moldeó o del experto que lo planeó." Al-Maqdissi, *Kitab al-Bad wa al-tarij, Libro de la creación y la historia*, comentado por Oleg Grabar y Renata Holod en *Harvard Ukranian Studies*, 1979-1980.

[59] Holod, Renata, "Defining an Art of Architecture", en *Architecture Education in the Islamic World*, seminario Aga Khan Award for Architecture, Granada, 1986.

[60] Véase Ozdural, Alpay, "On Interlocking Similar or Corresponding Figures and Ornamental Patterns of Cubic Equations", *Muqarnas*, 13, 1996.

[61] Behrens-Abusief, D., *op. cit.*, p. 121. Algo similar ocurría en Europa, donde se supone que por lo general los planos eran trazados *in situ* con cordeles y estacas sobre el terreno. Hacia 1200 se cree que habrían

Los tratados sobre geometría aplicada que se conocen son excepcionalmente escasos a lo largo de siglos de civilización islámica y tampoco está claro cuál fue su utilidad práctica. Como señala Renata Holod: "Es quizás cierto que no hay un solo tratado equiparable al de Alberto, al menos ninguno ha aparecido asociado a textos filosóficos. Sin embargo, sería precipitado calificar a toda una tradición arquitectónica [como la islámica] como carente de un componente intelectual...".[62] Es la misma Holod la que señala una línea de autores que escribieron o especularon, al menos tangencialmente, sobre geometría desde Al-Juarizmi y Al-Kindi hasta el más importante, Abu al-Wafa al-Buzjani (s. X), ya mencionado antes, cuyo tratado fue compuesto en Bagdad. El propio autor relata que su "tratado" fue inspirado por una serie de *conversazioni* (término de Alpay Ozdural) con artesanos. Siguiendo un orden de simple a complejo, a lo largo de 13 capítulos describe las figuras geométricas, su trazo, las divisiones de triángulos y cuadrados, tangentes, composiciones, figuras sobrepuestas y finalmente poliedros (**fig. 3**).

Un tratado similar, sin título, lo compuso Omar Khayyam (s. XI) en el que también cita una serie de *conversazioni* con artesanos en Isfahan que lo inspiraron. El siguiente tra-

---

aparecido los primeros trazos sobre revocado o sobre las paredes. A mediados del siglo XIII comienzan a aparecer planos sobre pergamino mientras en el mundo musulmán presumiblemente se utiliza el papel con esos propósitos. Véase Freigang, Christian, "La construcción medieval", en Toman, Rolf (ed.), *El gótico*, Colonia, Könemann, 1998.

[62] Holod reconoce que, a pesar de los esfuerzos de los historiadores del arte en sondear textos como los del género específico de poesía de jardines, *nawriyat rawdiya*, de Andalucía o los de jurisprudencia, *fiqh*, y textos administrativos como los *kutab al binyan* y *waqfs* o técnicos, como los de astronomía, para determinar la *qibla* en realidad no se ha podido sino esquematizar la visión medieval islámica de la arquitectura como arte. Véase Holod, Renata, *op. cit.* En efecto, existieron "almanaques" y ello no significa que fueran utilizados por los campesinos; sus destinatarios eran la corte y el círculo intelectual en torno a ella. Los tratados de música de Al-Kindi y Al-Farabi tampoco fueron utilizados como "lecciones" para los músicos sino que tenían un propósito teórico-especulativo.

tado de este tipo es el titulado *Fi tadakh al-ashkal al-mutashabiha aw al-mutawafiqa* (*Figuras entrelazadas similares y figuras correspondientes*). El propósito parece ser de *addendum* al citado texto del siglo X de Abu al-Wafa al-Buzjani. Alpay Ozdural señala que está ordenado por temas pero en general parece "producto de notas poco elaboradas", lo que "deja la duda de si el autor es un matemático, un artesano o un mero escriba". En todo caso, dice Ozdural, el tratado es claramente el producto de *conversazioni* y cita un pasaje revelador: "el maestro artesano había inquirido sobre el patrón geométrico en cuestión y Abu Bakr al-Khalil lo investigó y propuso varias soluciones...".[63] El astrónomo y matemático Ghiyas al-Din Jamshid al-Kashi analiza arcos, bóvedas, domos y *muqarnas* en su tratado *Claves de la aritmética* (1427), pero no presenta instrucciones o fórmulas para los arquitectos, sino formas para calcular las superficies a cubrir.

El último documento que adquiere estas características de "lecciones para artesanos" es el *Risale-i-Mimariye* (s. XVII) compuesto por Cafer Efendi, quien estaba al servicio del arquitecto en jefe de la corte otomana. En su introducción confirma: "Cuando ciertos aspectos concernientes a la ciencia de la geometría eran discutidos, este humilde servidor se empeñaba en tomar nota de todo. En conformidad, he decidido componer este tratado relativo a la llamada ciencia de la geometría que es discutida entre arquitectos y hombres sabios...". El tratado de Cafer fue producto de notas compiladas durante varios años, en un ambiente cortesano, en torno a *conversazioni* entre artesanos-arquitectos y matemáticos.[64]

[63] Ozdural, Alpay, *op.cit.*, p. 192. El tratado *Fi tadakh al-ashkal al-mutashabiha aw al mutawafiqa* (*Figuras entrelazadas similares y figuras correspondientes*) pudo originarse en el siglo XII aunque la copia está datada en el siglo XVII; se encuentra en una compilación actualmente en la Biblioteca Nacional de París. Según Necipoglu fue escrito para el arquitecto Abu Bakr, quien a su vez es autor del *Liber mensurationum* traducido al latín por Gerardo de Cremona en el siglo XII.

[64] *Ibid.*, p. 192. El tratado está publicado como *Risale-i-Mimariyye*, traducción de Howard Crane, Leiden, E.J. Brill, 1987, p. 19.

Lo que se puede deducir de estos ejemplos citados es lo siguiente: *1)* casi todos parecen haberse originado en el ámbito cortesano, desde el periodo abasida en el siglo X hasta el otomano en el siglo XVII; *2)* demuestran que había algún contacto esporádico, seguramente propiciado por los administradores y visires, entre artesanos y "sabios matemáticos" presumiblemente para solucionar problemas particularmente difíciles; *3)* los sabios matemáticos parecen haber propuesto "correcciones" y soluciones prácticas, inteligibles para los artesanos; *4)* los "tratados", como lo revelan sus propios autores, tienen la intención presumible de "corregir los métodos líricos de los artesanos" y servir de "lecciones" o "manuales"; *5)* el tratado de Abu al-Wafa, escrito en el siglo X, parece haber sido particularmente apreciado como para haberse reproducido en varias copias que debieron circular en los talleres cortesanos a lo largo del mundo islámico durante siglos. Qué tanto fue consultado por los artesanos es una pregunta sin respuesta. En varios pasajes, Abu al-Wafa se refiere a los "errores" que cometen los artesanos en sus cálculos. En un ejemplo dice que cuando los artesanos tratan de enlazar figuras construidas por métodos aproximativos, a pesar de sus esfuerzos, no son capaces de lograrlo. En tales circunstancias les recomienda seguir los métodos matemáticos explicados por él. No obstante, la conexión entre teóricos y prácticos, tanto en el mundo medieval islámico como en el cristiano, parece haber sido escasa mientras que la segregación mutua debió ser la norma.[65]

[65] Le Goff, G., *La civilisation de l'Occident medieval*, París, 1988. A pesar de este abismo que separaba los círculos intelectuales de los artesanales, habría que coincidir con Le Goff cuando asevera que en la Europa del gótico, el maestro-arquitecto comienza a gozar de un prestigio y reconocimiento excepcionales que lo acercan a los círculos intelectuales. Este tipo de "reconocimiento" social e intelectual también se dio en el mundo islámico, aunque en general en una fase más tardía y esporádica a partir del siglo XVI. En los numerosos estudios sobre la arquitectura gótica se destaca la importancia del "experto" para elegir piedra de calidad especial así como sus técnicas de precisión en los cortes exigidos por las es-

La gran aportación a la historia de la arquitectura, debida a los gremios de constructores medievales, musulmanes y cristianos, es resumida por Fernando Chueca. Nos explica que si acaso el artesanado medieval conoce de la tradición pitagórica, con su carga de simbología mística, el hecho es que fue capaz de traducirla a un sistema práctico e ingenioso de representación gráfica que prescinde de complejidades matemáticas. Crea así toda una revolución que, a la vez, permite diseños y construcciones cada vez más sofisticadas a ambos lados del Mediterráneo con un método práctico y relativamente sencillo, artesanal: la geometría constructiva.

> La tradición pitagórica del número, la proporción, el ritmo, la armonía, subsiste en la Edad Media. [Mientras] los antiguos siguieron las fórmulas aritméticas o aritmológicas —la aritmología se refiere al número en sentido místico—, relaciones de números en la composición de sus órdenes, los medievales siguieron en cambio un sistema geométrico, gráfico. El paso de lo numérico —sistema griego— a lo gráfico —sistema medieval— tiene sus ventajas. Las compensaciones logradas a base de construcciones gráficas permiten un encadenamiento de superficies armónicas [...] fácilmente trazadas con regla y compás...[66]

El artesano logra así seguir su propio camino "gráfico" desligado de las especulaciones matemáticas de los teóricos. La pregunta es qué tanto se utilizaron realmente esos gráficos en las diferentes etapas de la concepción de una obra: planeación, construcción, decoración. La evidencia no parece ser concluyente del todo.

La descripción del británico Purdon Clarke (s. XIX) de cómo observó a un maestro artesano persa planear una cons-

---

tructuras góticas. Correspondía a los maestros-arquitectos hacer diseños y adaptaciones ingeniosas a las maquinarias de madera para lograr alturas audaces en las bóvedas.

[66] Encina, Juan de, *Fernando Chueca Goitia, su obra teórica: 1940-1960*, México, UNAM, 1982, p. 24. Véase Behrens-Abusief, Doris, *op. cit.*, p. 120.

trucción es elocuente: "El sistema de planeación arquitectónica en Persia es simple ya que los ladrillos son cuadrados. Sobre un papel cuadriculado cada cuadro representa un ladrillo o hasta cuatro. A partir de [ese plan] se acomodan los ladrillos *in situ*...".[67] La geometría, añade Grabar, se vuelve el motor principal que organiza todos los espacios que se puedan decorar. Curiosamente se han conservado planos de edificios en papel cuadriculado así como retículas para esquemas decorativos, pero no se han encontrado planos de elevación como en la Europa gótica. Para O'Kane ello demuestra que este aspecto en particular se resolvía empíricamente.

Al margen de los controvertidos "manuales" antes referidos, es claro que los gremios de constructores poseyeron sus propias "grafotecas", colecciones de dibujos sobre plantillas cuadriculadas en los que rara vez hay alguna explicación escrita, salvo mínimas anotaciones marginales. A la manera de los códices prehispánicos, tenían una función mnemotécnica. Se trataba de largas tiras de papel o pergamino, en forma de rollos, sujetos a un trozo de madera por un extremo y por el otro terminaban en un pedazo de cuero para protegerlos al ser enrollados. En el mundo islámico oriental se les llama *tumar* o *tmar*, literalmente "rollos" (**fig. 4**). El primero en "descubrirlos" fue el citado viajero Purdon Clarke, quien logró penetrar los gremios de maestros-arquitectos del Irán del siglo XIX.[68] Como señala Shelby, "más que una geome-

[67] O'Kane, B., *Persian Art and Architecture*, Cairo, American University, 1995, p. 73. La descripción procede de Purdon Clarke, quien escribió un tratado llamado "Persian Architecture and Construction" en 1881.

[68] *Ibid.* En 1876 Clarke sacó de Teherán algunos rollos de los que se apoderó tras la muerte del arquitecto de palacio (*muhandis al-dawlat*) Mirza Akbar. Esos rollos contenían diseños de diversos elementos arquitectónicos: bóvedas de nervaduras, de *muqarnas*, de cornisas, perfiles de arcos, inscripciones epigráficas, celosías, trabajos de *banai* y patrones para azulejos así como diseños de arabescos. Esta colección se conoce como la del "Victoria and Albert Museum".

tría de matemáticos, la intención del masón medieval era visualizar formas arquitectónicas inscritas en figuras geométricas".[69] Al parecer, estos dibujos tendrían una función similar al famoso libro de bosquejos de Villard de Honecourt del siglo XIII.

En cambio, la arquitectura del Renacimiento europeo se caracterizará por el uso del diseño numérico. Rudolf Wikower enfatiza "la conmensurabilidad de la medida como el punto nodal de la estética renacentista". La falta de medidas o de una metrología en la arquitectura islámica se evidencia por la variación constante de la unidad de medida llamada *gaz* en Oriente y la falta de relación entre las dimensiones del *gaz* y los ladrillos en diferentes edificios. Como señala Pugachenkova: "La dimensión del *gaz* no se estandarizó en Asia Central pues se trata de una unidad modular y lo que cuenta es su capacidad de mantener la proporción entre los diversos elementos arquitectónicos de un edificio en particular".[70] Un lugarteniente de la corte timúrida tardía, llamado Yazdi, nos ha dejado una significativa descripción de las instrucciones giradas para la construcción de un mausoleo; el proyecto debía ser funcional al

[69] Necipoglu, Gulru, "Geometric Design in Timurid/Turkmen Architectural Practice", en Golombek, Lisa y Subtleny, M. (eds.), *Timurid Art and Culture*, Leiden, E. J. Brill, 1992, pp. 50-62. El citado Clarke constató cómo los maestros del gremio llevaban sus viejos rollos de diseños a los sitios de construcción para inspirarse y planear la obra, *in situ*, haciendo marcas y trazos directamente en la tierra.

[70] Gulru Necipoglu cita algunos importantes estudios sobre el rastreo de la geometría constructiva gótica: Shelby, Lon, *Gothic Design Techniques*, Londres, 1977; Scheller, R., *A Survey of Medieval Model Books*, Haarlem, 1963; Recht, R., (ed.), *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques*, Estrasburgo, 1989; Bucher, F., *Architector: The Lodge Books and Sketchooks of Medieval Architects*, vol. 1, Nueva York, 1979. Con la excepción del cuaderno de bosquejos de Villard de Honnercourt, los testimonios de dibujos góticos corresponden al periodo del siglo XIV al XVI. Véase Bucher, F., "Medieval Architectural Design Methods, 800-1560", *Gesta*, II, 2, 1973; "Design in Gothic Architecture", *Journal of the Society of Architectural Historians*, núm. 27, 1968.

mismo tiempo que inscribirse en un patrón armonioso: "el edificio se completará en dos años: un elevado portal, dos minaretes, una sala abovedada con medidas de 12 *gaz* [...] otras dos salas de 13.5 *gaz* de ancho y 16.5 de largo y algunos cuartos para los visitantes y otras necesidades". Una vez que se fijaba cuál sería el valor del *gaz* (alrededor de 60 a 66 cm), el arquitecto producía su propio diseño estableciendo las medidas sobre la base de esa unidad que podía ser subdividida.[71]

Respecto del sistema de proporciones arquitectónicas aún existe una fuerte controversia. No se han descubierto gráficos medievales que lo evidencien. La escuela "rusa-soviética" se empeñó en demostrar, a partir de análisis geométricos de las obras mismas, que éstas obedecían a un sistema de proporciones complejo:

> los académicos soviéticos tienen una tendencia a elaborar complicadas fórmulas matemáticas para los diseños timúridas e islámicos en general. Si bien cualquier forma geométrica puede ser expresada matemáticamente, ésta no era necesariamente la manera en que sus autores las concebían. Pugachenkova, por ejemplo, toma la discusión referida de Al-Kashi sobre elementos arquitectónicos como prueba de un supuesto extenso uso de las matemáticas en la arquitectura timúrida.[72]

[71] Véase Pugachenkova, Galina, *Chefs d'ouvre d'architecture de l'Asie Centrale*, París, 1981. Según Alpay Ozdural, los turcos otomanos utilizaban el *arsin* equivalente a 757 mm dividido en 24 *parmak*, dedos o 31.5 mm, en 288 *hat* o líneas de 2.6 mm y finalmente en 3 456 *nokta* o punto equivalente a 0.22 mm. La proporción sería de 1:24:12:12. O'Kane cuestiona la exactitud de la descripción de Yazdi. Señala que Yazdi debió obtener los datos de alguna fuente secundaria ya que no fue contemporáneo de la obra ni tomó las medidas. Véase O'Kane, B., *Persian Art...*, *op. cit.*, p. 71.

[72] Necipoglu, Gülru, *op. cit.*, p. 65 (nota 42). La obra clásica de la escuela soviética es *Geometricheskaya Garmonizatsiya*, Moscú, 1978. Este tipo de análisis, como el de Bulatov, es seguido de cerca por Renata Holod en su artículo "Defining the Art of Architecture", en *Architecture Education in the Islamic World*, Aga Kahan Award, Granada, 1986, p. 30.

Sin embargo, O'Kane cuestiona la exactitud de tales análisis ya que se basan en dibujos actuales (idealizados) de las fachadas y en el hecho de que a un mismo edificio se le han podido aplicar hasta tres diferentes análisis. Ello sin contar las inconsistencias observadas. En todo caso, pudo existir algún sistema de proporción básico pero nuevamente es de suponer que había un alto grado de improvisación y empiricismo. Se puede asumir que el arquitecto seleccionaba un rasgo destacado del edificio como unidad de proporción. Si se trataba de una gran cámara con cúpula uno de los lados sería utilizado como referencia. En los edificios con un gran patio se utilizaba el largo de la fachada. En la gran Mezquita de Timur, por ejemplo, parece claro que su gigantesca cámara central fue empleada como unidad de referencia. Cualquier sistema de proporciones trabaja para crear una unidad de diseño armónica que hace el producto final agradable al ojo. De ahí que, como ha apuntado Scholfield:

> no hay un conjunto de proporciones que sea preferido por la psique humana, baste que sea intrínsecamente proporcionado, lo cual explica la superioridad estética del sistema proporcional, que utiliza números irracionales, sobre cualquier otro basado en números conmensurables, porque éstos últimos se restringen a formar progresiones aritméticas. El sistema islámico de proporciones [a pesar de] su referente en números irracionales, se basa [en realidad] en las propiedades geométricas y combinaciones, virtualmente infinitas, del cuadrado, el rectángulo, el triángulo equilátero y el pentágono [...] los mismos métodos para desarrollar los diseños geométricos se usaban para determinar las proporciones de una habitación: largo, ancho y altura.[73]

[73] Véase O'Kane, B., *Persian Art...*, *op. cit.*, p. 71. Señala precisamente que hay una gran confusión respecto del supuesto sistema de proporciones utilizado en el arte timúrida: cuadrados, triángulos... etc. De hecho esa "teoría" de la proporción geométrica podría aplicarse a cualquier edificio. Véase también Golombek, Lisa y Wilber, Donald, *Timurid Architecture of Iran and Turan*, Princeton, Princeton University Press, 1988, pp. 138-141. La misma experiencia tuvo este autor con el diseño de su maqueta

Lo mismo concluye Freigang respecto del arte gótico:

> se han hecho numerosas conjeturas acerca de con qué medios se ayudaban los arquitectos para la proyección de sus obras. Siempre se supuso la utilización de complejas construcciones geométricas de círculos, octágonos, cuadrados [...] lo más probable es que fueran figuras simples como el cuadrado y sobre todo módulos, unidad de medida absoluta como el codo, pie... todos los contratos los mencionan [...] para los perfiles de las dovelas por ejemplo se usaban plantillas para el labrado de la piedra...[74]

Bucher dice: "las medidas lineales en este sistema altamente modular eran utilizadas sólo como unidades maestras para los módulos principales pero en términos prácticos son inexistentes en los diseños medievales [...] en último análisis las medidas y cálculos son algo mal visto en el contexto de la geometría que trabaja con formas en la imaginación". A diferencia de la geometría euclidiana, añade Necipoglu, esta geometría constructiva "no requería de razonamiento matemático para desarrollar el proceso geométrico".[75]

En una sociedad que valoraba la tradición, las reglas de la geometría, precisas y predecibles, seguramente eran vistas como reflejo de la disciplina y la convención. Como señala De Bruyne al hablar del arte europeo medieval, la obra estaba guiada por reglas exactas y era valorada como una pieza

---

"El Palacio Azul", la cual cuenta con un sistema de proporciones intrínseco. Al pedirle a un arquitecto que dedujera la escala para poder trazar los planos de la obra ya terminada, ésta resultó ser un número irracional, por lo que se tuvo que utilizar una escala aproximada. Véase Rodríguez Zahar, León, *Al-Azrak, El Palacio Azul*, México, Artes de México, 1999.

[74] Freigang, Christian, *op. cit.*, p. 154.

[75] Necipoglu, G., *op. cit.*, p. 61. La autora concluye que en los diseños del "arquitecto timúrida, como sus contemporáneos góticos, dominaba un sistema modular de geometría sin ser un experto matemático como algunos habían presumido". En cambio, los estudiosos soviéticos habían tendido a perderse tratando de deducir las supuestas fórmulas matemáticas para los diseños islámicos.

maestra si su creación se conformaba a las reglas técnicas existentes. Lo mismo puede decirse del arte islámico.[76]

El diseño geométrico se aplica sin duda a la ornamentación. La decoración islámica parece compelida a transformar continuamente un motivo en versiones más pequeñas de sí mismo por efecto de la subdivisión, lo cual responde, como ya se vio antes, a las reglas y lenguaje que animan el concepto del arabesco. El color, especialmente a partir del periodo timúrida, juega un papel fundamental para armonizar los distintos esquemas decorativos, especialmente los tonos de azul.[77]

La visión epistemológica del mundo medieval, cristiano y musulmán, nunca dejó de concebir la Creación en términos racionales (comprensible en términos geométricos), pero a través del monoteísmo y del inmanentismo subyacentes, imprime una coherencia total, holística entre la realidad terrenal y la celestial.[78]

Para concluir este apartado, se puede decir que la tendencia a la sacralización o al menos "espiritualización" de la materia, combinada con el gran desarrollo práctico de la geometría constructiva, podría argumentarse que se reflejó en la concepción de arquitecturas etéreas, tanto del lado cristiano como musulmán del Mediterráneo. Mientras que el mundo antiguo, con todo su conocimiento teórico, nos hereda imponentes salas de gruesas columnas, moles pira-

[76] Behrens-Abusief, D., *op. cit.*, p. 148. A partir del siglo XIII, la arquitectura gótica de Francia es llamada "estilo radiante [...] las formas son más ricas y afiligranadas y partían de diseños en folio [...] a pesar del complejo estatismo de estas construcciones no dejan de parecer bidimensionales". Klein, Bruno, "Comienzo y formación de la arquitectura gótica en Francia y países vecinos", en Toman, Rolf, *op. cit.*, p. 80.

[77] Hoy en día, la eficacia de un diseño puede ser medida por dos estándares: el primero es el aspecto práctico de la arquitectura, si el edificio cumple las funciones. El segundo es la habilidad de la arquitectura y su programa decorativo para comunicar una idea implícita o explícita. Véase O'Kane, *Persian Art...*, *op. cit.*, p. 75.

[78] Véase Burckhardt, T., *Principes et méthodes...*, *op. cit.*

midales o pesadas cúpulas, el mundo medieval construye filigranas de piedra (góticas) y ladrillo (islámicas) que se elevan y parecen flotar sostenidas por un ingenioso y sabio sistema de tensiones. La Edad Media, despreciada por haber "perdido" o cuando menos "congelado" el conocimiento clásico —con la cacareada excepción de algunos aportes en la matemática "árabe"—, concibió en cambio un impresionante pero mal apreciado y poco comprendido desarrollo en el diseño y en la tecnología artesanales que, en su aplicación práctica, superó las limitaciones del mundo antiguo, especialmente en la arquitectura.[79]

Con toda razón dice Eric Shroeder que al comprenderse que el artesano-arquitecto medieval trata de manera pragmática los hechos y las leyes que nosotros supondríamos deben abordarse "científicamente", no queda sino revalorar los logros arquitectónicos del mundo "medieval", cristiano y musulmán, cuyos alcances siguen siendo insuperables.

El historiador Montgomery Watt reconoce:

> es interesante comparar nuestra actitud [s. XX] ante el Partenón con la que adoptamos ante la Alhambra. Muchas personas que admiran ambos edificios ven en el Partenón un canon de belleza que es, al mismo tiempo, una expresión del espíritu griego, mientras que en la Alhambra sólo contemplan un objeto dotado de belleza intrínseca. Hay una diferencia evi-

[79] Algunos ejemplos en textos cristianos y musulmanes: el famoso poema que describe la cúpula de la Sala de las Dos Hermanas de la Alhambra dice: "cuántos arcos se elevan en su cima; sobre columnas por la luz ornadas, como esferas celestes que giran sobre el pilar luciente de la aurora". El domo blanco del Taj Mahal evoca la "cúpula labrada en una sola perla" que Mahoma refiere en su viaje al Paraíso. La cúpula de Santa Sofía fue calificada como "suspendida en los aires". Refiriéndose a alguna construcción gótica, Guilielmus Durand señala: "la piedra tallada en ángulos rectos y pulida representa el alma del hombre que por la mano divina del Arquitecto será colocada en el templo espiritual". Según otra parábola, el alma se transforma de una piedra bruta, irregular y opaca, en una piedra preciosa penetrada por la luz divina.

dente. Cuando admiramos el Partenón, lo hacemos principalmente desde el exterior, mientras que la Alhambra sólo puede admirarse desde el interior. Se ha sugerido, por otra parte, que los esbeltos pilares de la Alhambra [...] [o para el caso los del gótico] expresan la venida al mundo, desde un reino celestial, de algo cuyo valor y significado es eterno, mientras que otros edificios expresan más bien el intento del hombre por ascender a los cielos.[80]

[80] Watt, Montgomery, *Historia de la España islámica*, Madrid, Alianza Editorial, 1974, pp. 191-192.

ILUSTRACIONES

FIGURA 1

Miniatura que ilustra a los genios de Salomón construyendo el Templo de Jerusalén. Irán, *Historia del mundo*, de Rashid al-Din (Museo Top Kapi).

FIGURA 2

Miniatura que representa la destrucción del Templo de Jerusalén, de un libro de Al-Biruni, Irán, s. XIII (Biblioteca de la Universidad de Edinburgo).

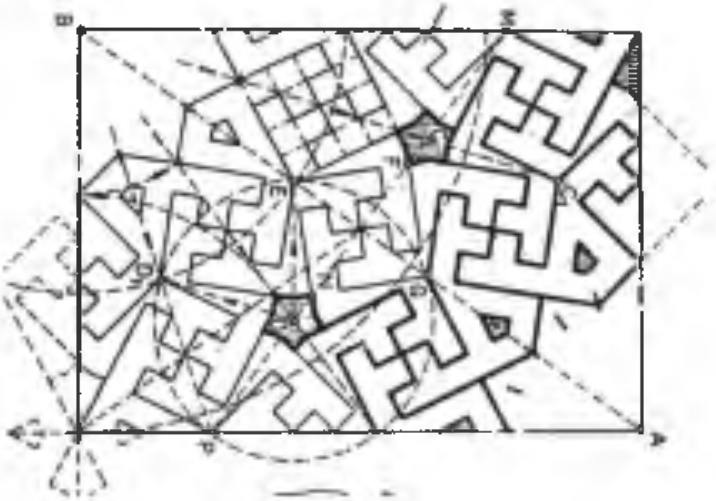

FIGURA 3

Manual para artesanos de Buzjani, s. X, trazos de arabescos (Biblioteca Nacional de París).

FIGURA 4

Tumar o rollo del Museo Top Kapi, con diseños decorativos. Asia Central, s. XVI, Shiro Takahashi.

TERCERA PARTE

TEMAS ICONOGRÁFICOS

CAPÍTULO IV

Resumen: Con este capítulo se inicia la Tercera Parte, dedicada a la identificación de temas iconográficos específicamente musulmanes en la arquitectura. Se comienza por un análisis comparativo de las fuentes preislámicas e islámicas que pudieron determinar la concepción plástica de los jardines islámicos.

Una vez establecido el origen de la "síntesis coránica", los apartados posteriores tratan de correlacionar la imagen del Paraíso en el texto coránico con las expresiones plásticas islámicas. Para ello se establece una tipología. Posteriormente se citan una serie de ejemplos, desde Andalucía hasta la India, que se acomodan a dicha tipología. Muchos proceden de fuentes literarias, considerando la naturaleza perecedera de este tipo de estructuras.

La imagen del Jardín del Paraíso es sin duda la más clara y explícita en el Corán. De ahí la pregunta ¿monoiconismo islámico? Es decir, ¿debemos deducir que es la única expresión iconográfica posible?

[181.228.95.204] Project MUSE (2025-01-03 16:07 GMT)

¿MONOICONISMO ISLÁMICO?: LA IMAGEN DEL PARAÍSO EN LOS JARDINES

> Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos.
>
> SOTO DE ROJAS

> El árabe es la lengua del Corán y el persa la lengua del Paraíso.
>
> REFRÁN

Mircea Eliade ha escrito que la nostalgia del Paraíso es una de las más antiguas formas de misticismo, una metáfora de la edad dorada a la que se pretende regresar. Ninguna de las grandes religiones parece haber escapado a esta nostalgia que se transforma en promesa de un lugar, generalmente un jardín o campo fértil, de deleite y descanso eterno para los "justos".[1]

Resulta fundamental para este estudio tener una imagen clara del paraíso islámico por ser esta la única "imagen sagrada" explícita en el Corán que, en mi opinión, inspira sin duda una representación iconográfica específica del arte islámico. De ahí la pregunta: ¿monoiconismo islámico? Además de su reflejo en los jardines, la imagen del Paraíso, y no el *horror vacui*, es, en todo caso, lo que se puede inferir de la abigarrada decoración de arabescos vegetales y de muchas de las concepciones arquitectónicas. Desde esta perspectiva pierde sentido el postulado hegeliano que, de un plumazo,

[1] Véase Eliade, Mircea, "Paradise", *Encyclopedia of Religions*, Nueva York, 1986.

había querido negar sentido al arabesco, lo cual no quiere decir que los diseños individuales, como pretenden los islamófilos, tengan en sí un "significado" específico.

Habría que comenzar por aclarar que, a pesar de su centralidad, la imagen del Paraíso aparece poco definida en el Corán, se complementó, consciente o inconscientemente, con imágenes heredadas de las culturas y religiones con las que el Islam entró en contacto.

Paradójicamente, aunque el jardín o los jardines son mencionados más de 130 veces en el Corán, las descripciones son escuetas. De ahí que la imagen que surge resulte esquemática y dispersa. Retomando los fragmentos de varias suras, la descripción coránica del Paraíso de los "justos" se puede resumir así:

"Habrá para ellos jardines y correrán por debajo de ellos ríos [...] habrá consortes purificadas" (suras 2:23; 3:13; 10:9; 39:21). "Jardines de Edén, entrarán en ellos los que fueron justos" (suras 13:23, 19:62). "Ellos y sus esposas estarán en sombras, sobre los tronos recostados [...] Tendrán en ellos frutos..." (sura 36:56-57). "En jardines de delicias sobre lechos fronteros, darán vuelta con una copa de agua de manantial" (suras 37:41-46; 38:50-51; 43: 71-73). "... y mansiones buenas en los jardines del Edén" (sura 9:73) "recostados en ellos sobre los divanes; óptima morada y óptimo lugar de reposo", sura 18:30). En la sura 55:46-71 se mencionan otros dos jardines cubiertos de verdor, dando un total de cuatro, mientras que en la 47:16-17 se habla de los cuatro ríos que acarrean deliciosa "agua, leche, vino y miel pura". Los ríos pasan "por debajo del jardín elevado y brotan en fuentes" (64:9 y 76:18) "y en él hay árboles que dan sombra: palmeras datileras y frutos diversos" (suras 13:35; 23:19, 55:68)[2](**fig. 1**).

[2] Las citas proceden de El Corán, traducción de Rafael Cansinos Assens, Madrid, Editorial Aguilar, 1954. A continuación se presenta un listado cotejado de las mismas suras coránicas donde se mencionan los "jardines del Paraíso" y otros detalles de los mismos: 2:25/ 3:14/ 10:9/ 39:20/ 13:23/ 19:62/ 36:56-57/ 37:41-46/ 38:50-51/ 43:71-73/ 9:72/ 18:32-33/

Puesto que en este apartado se trata de ubicar la "imagen" del Paraíso en los jardines, es necesario describir qué se entiende por paraíso en el contexto coránico. Existe bastante confusión entre la concepción escatológica musulmana de los siete "cielos" o "esferas" que se superponen y parecen sostener el Trono divino y el Paraíso coránico propiamente dicho que corresponde al concepto cristiano o persa de un jardín para el descanso de los justos. La confusión deriva de que en algunos textos literarios las esferas son llamadas indistintamente "paraísos", siendo que el verdadero Paraíso ocupa una de las siete esferas y es un gran jardín[3] (Véase capítulo sobre las *muqarnas*).

Otro elemento "confuso" de las narraciones, pero frecuentemente aludido en diseños de arabescos, es el Árbol "Tuba". Se le describe como "inconmensurable" y parece

---

55:46-72/ 47:15/ 64:9/ 13:35/ 23:19/ 55:68/ 76:18, estas últimas conforme a la versión de El Corán. Traducción de Maulana Mohamed Ali, México, Tierra Firme, 1986.

[3] La ilustración de los cielos aparece en algunos textos iluminados del *Miraj Nama*; Véase la excelente edición *The Miraculous Journey of Mahomet*, Nueva York, George Braziller, 1977. Complemento indispensable del Corán, la narración mística del *Miraj*, el ascenso de Mahoma a los cielos, incluye su visita al Paraíso, al jardín que parece corresponder al Primer Cielo o incluso ubicarse a un lado o en un lugar inferior, intermedio entre la Tierra y ese Primer Cielo. En efecto, en su relato, el Profeta dice que al llegar al Primer Cielo pasa por el río llamado "Kawther", también mencionado en el Corán, lo cual parece indicar que pasa "al lado" del Paraíso sin entrar en él, y continúa su ascenso para visitar los siete cielos y llegar al Trono divino. Es sólo en su "descenso" cuando el arcángel que lo guía lo lleva a visitar el "jardín de los justos", al lado del Kawther. Una vez concluida esta visita, el siguiente plano inmediato inferior que visita es el Infierno, compuesto a su vez de varios niveles. Los textos iluminados del *Miraj* dedican algunas miniaturas específicamente para ilustrar el jardín con las huríes y los ríos, los muros que rodean el jardín y los pabellones con sus ladrillos de oro y plata además de perlas y piedras preciosas. Los demás "cielos", también amurallados con gemas, son ilustrados con su correspondiente "guardián" pero no aluden a jardines propiamente.

sostener todos los niveles como una verdadera columna vertebral según la síntesis de Antonio Enrique: "el Paraíso no semeja sino la exfoliación o desarrollo del árbol Tuba"[4] (**fig. 2**).

Es bien conocida la tesis de Asín Palacios, que apareció en la década de 1930, sobre la probable influencia de esta iconografía islámica de los cielos e infiernos en la concepción de la *Divina Comedia*. Sin embargo, frecuentemente la tesis ha sido cuestionada al hacerse más claro en años recientes que existe un "fondo común" de donde se nutrieron la mística islámica, cristiana y judía.

En este punto, debemos volver a la tesis original de este estudio acerca de la "adaptación y apropiación" de formas, imágenes y conceptos heredados de civilizaciones anteriores para comprender cómo el arte *en* el Islam acaba transformándose en arte *del* Islam o *islámico*. Diversos estudios han debatido ampliamente si la imagen del Paraíso desarrollada en el Corán y complementada en el *Miraj* (véase nota 3 *supra*) delata la adaptación y absorción de una influencia predominantemente persa, cristiana o judía. La verdad parece estar en algún punto intermedio. Lo que se trata de analizar en este apartado es la manera en que dichas imágenes, de origen vario, se conjugaron y se incorporaron en la concepción estética de los jardines, fuentes y juegos de agua islámicos construidos por diferentes dinastías musulmanas, como lo ilustran ejemplos que he seleccionado desde España hasta la India, dentro del periodo de este estudio, del siglo VIII hasta el XVII (véase la Introducción).

Desde mi punto de vista tiene primacía la concepción persa pero no pueden negarse ecos conceptuales judíos, cristianos, romanos e incluso, según otras evidencias, árabes preislámicos. Como en el caso de la filosofía, las ciencias, la literatura y las artes, también en la concepción de los jardi-

[4] Enrique, Antonio, *La Alhambra hermética*, Granada, Ubago, 1991, p. 174.

nes la civilización islámica logra no sólo conjugar armónicamente elementos de otras culturas sino recrearlos en una forma específica imprimiéndoles un sello propio y original. Más aún, a pesar de las enormes distancias de tiempo y espacio entre los ejemplos seleccionados, se observa una unidad y persistencia de diseño y concepción estética sorprendentes, de Andalucía a la India, sólo explicables por el sentido iconográfico que adquiere la imagen del Paraíso coránico.

1. La tradición judía

En el Génesis (2:8-9) se describe el Paraíso judeocristiano propiamente dicho. Se dice que Yahvé plantó el jardín del Edén e hizo crecer todo árbol placentero a la vista y bueno como alimento. También plantó el árbol de la vida (*hyym*) y del conocimiento (*d'h*), del bien y del mal. La raíz hebrea *dn* (Edén) se refiere a la fertilidad, abundancia o bienestar. Pero frases compuestas como *gan-eden*, que aparece en la Biblia judía, se traducen propiamente como "jardín del Edén" y no se sabe si es un lugar específico o un nombre común, "jardín de abundancia". En la versión de los Setenta, bajo influencia griega, se traduce como *paradeisos* en el sentido persa de jardín del placer para el rey. En las inscripciones asirias de Tiglathpilaser (1115-1077 a. C.) se hace referencia a estos jardines reales irrigados, lugares de placer. En el Génesis, Yahvé aparece como un rey que habita en un jardín de placer del dios (*gan-yhw*) o *gan-lohim*. Sin embargo, en el mismo texto hay al menos dos versículos donde Edén se identifica, no como jardín, sino como una región geográfica (Gén. 2:10 y 4:16), el país al este de Edén. De Edén surgen los cuatro ríos, dos de los cuales se identifican consensualmente como el Tigris y el Éufrates. Los otros dos no han sido identificados satisfactoriamente, pero su etimología podría indicar simplemente fuentes brotantes y hacer alusión a ríos tributarios de los propios Tigris y Éufrates, por lo tan-

to, la región de Edén podría ubicarse en la Alta Mesopotamia[5] **(fig. 3)**.

Otra fuente para las imágenes del Paraíso deriva del ciclo de leyendas judías islamizadas relativas al rey Salomón. A él, dice Oleg Grabar, se le atribuye un jardín de oro con reproducciones de todos los árboles conocidos y que Yahvé permitió que dieran frutos verdaderos.[6] Otra leyenda vinculada con Salomón y retomada por el Corán es la de la alberca o pavimento de cristal, un truco para obligar a la reina de Saba a levantar su vestido; la reina, sorprendida efectivamente, levantó su túnica para caminar sobre lo que creyó era un estanque. El piso de cristal, el "*sarh* de Salomón", inspiraría estanques alargados en jardines y palacios islámicos: "Le dijeron: 'entra en el pabellón' y cuando [Bilkis, la reina de Saba] lo vio creyó que era agua y descubrió sus piernas

[5] Véase el estudio de Andre Lemaire, "Le pays de Bit Edinu", *Syria*, vol. 58, núm. 3, 1981, pp. 313-330, donde se trata de rastrear el origen y sentido de la palabra Edén. En acadio *edinu* y en sumerio *edin*, la palabra significa simplemente planicie o estepa. El país de Edén se menciona en Amós 1:5 como Beyt-Edin; Isaías 37:12 y Ez. 27:23 y en este caso parece corresponder directamente al Bit Adini de textos asirios. Se refiere al país de los arameos en la Alta Mesopotamia, las fuentes del Tigris y Éufrates, y podría apuntar a un posible lugar de origen de parte del pueblo hebreo. No obstante, según algunos exégetas, la mitología sumeria que pudo inspirar la versión judía situaba el Paraíso en el Golfo Pérsico, en Dilum, identificado con la actual isla de Bahrain.

Véase Goldstein, David, *Jewish Mythology*, Hong Kong, Hamlyn, 1987. El río primordial brota en el Edén y se divide en cuatro. El primero es pyswn (*Pishon*) que fluye por la tierra de Havilah (*hwylh* ¿en Arabia?) donde hay oro; el segundo es Gijon (*gyhwn*) que fluye por la tierra de Kush (*Kws*). El tercero es hidehel (*hdql*) identificado con el Tigris y el cuarto es el Éufrates. Para el orientalista Max Muller en su obra *Historia de las religiones*, Buenos Aires, Albatros, 1945, p 109, los nombres hebreos de los ríos delatan un origen ario-persa. En el mismo sentido, Ptolomeo en su *Geografía* asegura que los ríos del Paraíso se originan en la Transoxiana y los identifica con el Oxus y el Jaxartes, éstos junto con el Tigris y el Indo marcan las fronteras histórico-geográficas de Persia.

[6] Grabar, Oleg, *La Alhambra, iconografía, formas y valores*, Madrid, Alianza Editorial, 1980, p. 128.

y dijo él [Salomón]: 'es un pabellón alargado de piso de vidrio' [*sarh*]" (sura 27:44). Finalmente, habría que referirse a otra célebre obra del Rey Sabio, el "mar de bronce", una fuente sostenida por 12 estatuas de toros que estaba frente al Templo de Salomón y es descrita en I Reyes 7:23-26.[7] La fuente con figuras animales, si bien no es consagrada por el Corán, será un tema constante en los patios y jardines de palacios musulmanes posteriores (**fig. 4**).

2. La tradición cristiana

Tor Andrae sostuvo la tesis de que el Paraíso coránico fue influido por las descripciones de san Efrén, monje sirio del siglo IV que escribió los *Himnos del Paraíso.* En dichos himnos, la descripción corresponde a un jardín de deleites terrenales, muy semejante al que aparece posteriormente en el Corán:

> Sus aguas de manantial están saturadas de perfumes [...] Allá hay árboles que producen los frutos de diferentes meses [...] Brotan magníficas fuentes: de vino, leche, miel y mantequilla. Es allí que he visto las tiendas de los justos rociadas por ungüentos aromáticos coronados de flores y frutos [...] Ellos están sentados a la mesa, a la sombra de los árboles, en una atmósfera clara. Las flores están a sus pies, los frutos penden sobre sus cabezas [...] Aquellos que han sido privados de vino hasta su muerte serán servidos con ansia por los viñedos del Paraíso.[8]

[7] Véase Vajda, G., "La description du Temple", *Journal Asiatique,* vol. CCXLVII, 1959, p. 196. Sobre las relaciones del rey Salomón y la Reina de Saba reivindicadas en leyendas árabes, Véase Mardus, J. C., *La reina de Saba* (compilación y traducción de textos árabes), Mallorca, Olañeta, 1992, y el estudio de Barbara Black, *Solomon and Sheba,* Maine, York Beach, 1993.

[8] Andrae, Tor, *Les origines de l'islam et le christianisme,* París, Librairie de Amérique et l'Orient, 1955, pp. 152-153.

En este paraíso de Efrén, los vientos "como espíritus" son los solícitos servidores que en el Corán se describen llanamente como efebos y huríes.

El paraíso de san Efrén está dividido en tres terrazas: el suelo le pertenece a los justos, la parte alta a los vencedores, la cumbre a la majestad divina. En el Nuevo Testamento sólo hay una alusión al Tercer Paraíso por parte de san Pablo (2 Cor. 12:2). Lucas 23:43 y Apocalipsis 2:7 apenas hacen mención del paraíso prometido. En el Corán cada uno de los jardines es más espléndido que el otro y al menos se distinguen cuatro clases de elegidos: profetas, justos, mártires y piadosos.[9]

3. La tradición árabe

La imagen coránica de "los Jardines del Paraíso", aunque ciertamente influida por descripciones judeocristianas, puede haber tenido también orígenes paganos árabes. De acuerdo con Kamal Salibi, existió una tradición pagana autóctona de jardines sagrados en la península arábiga. Se sabe con certeza de la existencia de uno que pertenecía al sumo sacerdote Maslama de Yamama, quien era un *hanif* (de tendencia monoteísta, anterior al Islam) que rendía culto al "Dios único", Al-Rahmán, en un jardín consagrado llamado Hadiqat al-Rahman (jardín de El Misericordioso). Una de las razones por las que los árabes rechazaban el mensaje de Mahoma fue porque les parecía extraño que, en su pretensión de profeta, "careciera de un jardín sagrado". El Corán alude en dos pasajes a este hecho: "Llegó a oídos de Mahoma que la gente no creería en él al menos que demostrara poseer un jardín de palmas, viñedos y ríos" (sura 17:89-91). En otro pasaje, la gente se preguntaba cómo Mahoma podía ser un profeta si caminaba por los mercados y no poseía "un jardín que lo proveyera" (sura 25:7-8). Masla-

[9] *Ibid.*, p. 152. Sura 4:71.

ma y sus seguidores no aceptaron convertirse al Islam y fue el califa Abu Bakr el que decidió rendirlos por la fuerza; su jardín, en el que se habían atrincherado, fue destruido.[10]

Por las tradiciones relativas a las conquistas de Mahoma en Arabia, se sabe que la diosa Al-Uzza también tenía un jardín sagrado en el Oasis de Nakla, el cual fue conquistado y destruido por el lugarteniente del Profeta, Khaled b. al-Walid. Por su parte, la diosa Allata era la divinidad protectora de Taif. Cuando esta ciudad se rindió a Mahoma el acuerdo incluyó que se conservara el jardín sagrado de dicha deidad cercado por un muro llamado *wayy*.[11]

4. La tradición persa

La palabra paraíso viene del persa *pari* (alrededor) y *daeza* (muro). Xenofonte describe estos jardines amurallados en su *Oeconomicus* y dice que el Rey de Persia "no sólo es el maestro en el arte de la guerra sino del cultivo [...] En cualquier país en el que el rey resida o adonde viaje se preocupa por los jardines de placer, llenos de las mejores cosas que da la tierra y él pasa la mayor parte del tiempo dedicado a estas labores". La palabra griega *paradieisoi* pasó al latín como *paradisus*, al hebreo como *pardes* y al árabe como *firdaws*. En inglés antiguo pasó como *paradis*.[12]

El *Zend Avesta* habla del mito del mar primordial Vourukasha, de él manan los ríos del Paraíso hacia el Este

[10] Salibi, Kamal, *The Bible came from Arabia*, Beirut, Naufal, 1996, p. 175. Ibn Ishaq en su biografía de Mahoma hace varias referencias al personaje de Maslama o Musaylima como él lo llama. Ibn Ishaq, *The Life of Mohamed*. Traducción del árabe de A. Guillaume, Oxford, Oxford University Press, 1987.

[11] Rabath, Edmond, *Les chrétiens dans l'Islam des prèmiers temps; Mahomet, prophéte árabe et fondateur d'état*, Beirut, Université Libanaise, 1989, p. 183, y Rodinson, Maxime, *Mahoma*, México, Era, 1974, p. 242.

[12] Moynihan, Elizabeth, *Paradise as a Garden*, Nueva York, Howard Adams, 1979, p. 1.

y el Oeste, de aguas puras. En medio del Océano crece el padre de todas las plantas, el "árbol Saena", donde habita el Simurgh. Otro árbol es el Gaokerena, árbol de la salud o la inmortalidad.[13]

En el *fargard* 2 (capítulo) del libro "Vendidad" del *Zend Avesta* se describe el Paraíso primordial construido por Yima siguiendo las órdenes de Ahura Mazda: "Construye un Var (¿campo?) de cuatro lados, ahí correrán las aguas [...] establecerás las aves en las riberas, en un verdor eterno con una pastura excelente [...] construirás una mansión con un balcón y salas exteriores [...] aportarás las plantas más altas y las más perfumadas [...] y todas las semillas de frutos, los más exquisitos y los más perfumados [...] en la parte superior harás nueve caminos, en la parte media seis, y en la inferior tres..." El Paraíso estará habitado por hombres y toda la variedad de especies animales y aves perfectos, "sin ningún defecto".[14]

A diferencia de las imágenes místicas del Paraíso cristianas y judías, las persas se tradujeron en verdaderos jardines concebidos como lugares privados de deleite para los monarcas aqueménidas y sasánidas, con árboles frutales, flores aromáticas, aves y animales, estanques y canales con un pabellón de recreo, generalmente en el centro, o en ocasiones en lo alto de un sistema de terrazas, lo cual permitía una vista panorámica de los jardines que descendían. Es bien conocido el hecho de que los jardines aqueménidas de Ecbatana inspiraron los jardines "colgantes" de Babilonia construidos por Nabucodonosor.

Siguiendo la tradición aqueménida, el primer monarca sasanida, Ardashir (226-240 d. C.), construyó su *paridaeza* en Firuzabad con un lago artificial en el centro. El jardín se hizo famoso por la gran variedad de rosas que contenía; desde

[13] Compárese con los árboles del jardín del Edén. Curtis, Vesta, *Mitos persas*, Madrid, Akal, 1996, p. 19.

[14] Véase *Le Zend Avesta*, París, 1960. Traducción de James Darmesteter, tres tomos.

tiempos inmemoriales se había venido experimentando con injertos de plantas, especialmente para producir variedades de colores y de árboles frutales.[15]

Generalmente las *paridaezas* se plantaban en las afueras de las grandes ciudades imperiales (**fig. 5**). También podían adquirir la función de cotos de cacería, como fue el caso de la paridaeza de Khosroes II llamada Taq-i- Bustan (Arco del Jardín) a los pies de los montes Zagros y vinculada a la leyenda de Khosroes y Shirín. Sus ruinas aún son visibles. Sin embargo, una adaptación urbana de las mismas sería el jardín cuatripartito, llamado *chahar-bagh*, que podía reducirse a un patio-jardín cuatripartito o de crucero, que fueron comunes en los palacios.

La arquería en sí es un elemento arquitectónico muy vinculado a estos jardines, según lo analiza Benjamin Rowland. El detalle de arcadas en bajorrelieve en decoraciones murales, relicarios o sarcófagos se encuentra en todo el arte de la Antigüedad que, "desde la India hasta la Galia [...] es una forma de simbolizar la arquitectura trascendente del Paraíso".[16] Asimismo el ciprés, que representa la eternidad, aparece frecuentemente en el arte aqueménida y sasanida y pasará a ser un árbol característico de los jardines islámicos, desde Andalucía hasta la India mogola.[17]

[15] Diódoro de Sicilia describe los ingenios empleados para construir los jardines colgantes. Enfatiza que la obra fue realizada por un rey asirio para su concubina persa. Estrabón también describe estos jardines: "Este jardín se compone de varias terrazas abovedadas que se alzan unas encima de otras, sostenidas por gruesos pilares [...] el agua del Éufrates sube al jardín (mediante ingenios mecánicos)". Véase García Font, J., *Historia y mística del jardín*, Barcelona, Editorial S. L, 1995, p. 43. Los paraísos aqueménidas se transforman en los jardines sasanidas, representación simbólica del universo dividido en cuatro partes, las cuatro partes del mundo, por dos canales perpendiculares. Donde estos canales se cortan aparece una fuente o pabellón representando la montaña primordial del cosmos.

[16] Moynihan, E., *op. cit.*, p. 32.

[17] *Ibid.*, p.31. En algunos casos las *paridaezas* podían adquirir la función de jardines propiamente sagrados dedicados a la adoración de algu-

Independientemente de que los conquistadores árabes musulmanes pudieran haber sido inspirados por las descripciones del Paraíso contenidas en el Corán o en la Biblia o incluso por la observación directa de pinturas o mosaicos bizantinos con este tema, es indudable que sus primeros jardines-paraíso fueron ante todo una continuación de la antigua tradición persa. La mejor prueba de la persistencia estética de la imagen idealizada de la *paridaeza* se encuentra en las miniaturas persas-islámicas, sobre todo del periodo safavida, que la reproducen, casi de manera obsesiva, como escenario de fondo obligado de las escenas que representan.

5. Los jardines-paraíso islámicos: hacia una tipología

Dice el profesor Oleg Grabar:

> [En el Islam] los jardines representan el paraíso, a veces específicamente santo, y otras veces un paraíso sensual de bienes físicos cuyas posibles asociaciones místicas no eclipsan connotaciones orgiásticas [...] El tema del jardín con estanques o fuentes, con una división en cuatro partes del espacio cultivado y con un pabellón en el centro, se encontrará frecuentemente en la tradición musulmana. Desde los mosaicos de la Mezquita de Damasco y Al-Aqsa hasta los edificios mongoles en Tabriz (hoy desaparecidos) y los *chahar-bagh* en Irán.[18]

El Corán no da directrices precisas para el arreglo del Jardín del Paraíso. El texto subraya la importancia del agua corriente, de los árboles que dispensan sombra y dan fruto, de los pabellones de descanso y del muro circundante

---

na deidad. Tal es el caso del llamado Taq-i-Sulayman, que fue construido por Shapur II (310-379 d. C.) en torno a un manantial dedicado a la diosa Anahita, la diosa del agua.

[18] Grabar, O., *op. cit.*, p. 120. Véase tambien Marianne Barrcucand, *op. cit.*, pp. 490-493.

que protege y separa. El texto pericoránico del *Miraj* (véase nota 3 *supra*) aclara que la disposición de los jardines es de siete terrazas: *janat Adn* (Edén); *janat Yalal* (la Gloria); *Dar es-Salam* (la mansión de la paz); *Firdaws* (Paraíso); *janat Khuld* (Eternidad); *janat Mawa* (refugio) y *janat Naim* (bienestar), en el que se sitúa el "Pabellón de Alá" desde donde contempla los jardines inferiores[19] (**fig. 6**). "Las relaciones entre jardín y paraíso son perfectamente evidentes en el Corán [...] se puede considerar el arte concreto del jardín islámico bajo este aspecto religioso y literario."[20] Y sin embargo, como advierte Barrucand, esta imagen no es comparable a la Jerusalén celestial. En efecto, la imagen del Paraíso que finalmente se plasma en el arte es una imagen compuesta de varias fuentes, aunque la principal sea el Corán.

A continuación propongo utilizar la siguiente tipología de jardines-paraíso "islámicos" para distinguirlos de otros tipos de jardines "domésticos" de diseño más libre, donde entrarían las huertas comunes. A lo largo de siglos, las mismas estructuras se repitieron sin cambios sustanciales: *1)* el jardín en terrazas o niveles descendentes con un pabellón en la cúspide, juegos de cascadas y caminos sombreados por árboles que servirá principalmente como finca de recreo, generalmente a las afueras de la ciudad, y que corresponde a la paridaeza persa; en la región hispano-magrebí se le lla-

[19] Véase Viguera, María de Jesús, prólogo al *Libro de la Escala de Mahoma* (versión latina de san Buenaventura de Siena), Madrid, Siruela, 1996. Cabe recordar que esta obra, traducida en Toledo en el siglo XIII, reúne y trata de sintetizar diversas versiones del famoso relato místico y en ese sentido no puede considerarse fidedigna pues de hecho no hay una sola "versión árabe original". El traductor fue un tal Don Abraham. Esta traducción pasó al latín y al francés y es la que probablemente conoció Dante. Versiones árabes del *Miraj* comparables por su tono literario-místico son las de los andaluces Ibn Habib, *Descripción del Paraíso* e Ibn Suhayd, *Sobre el Infierno*.

[20] Barrucand, Marianne, "Le jardin, reflet du paradis", en Hattstein, M. y Delius, P. (eds.), *Arts et Civilisations de l'Islam*, Colonia, Könemann, p. 490.

mará simplemente *yannat* o bustán; *2)* el jardín cuatripartito *chahar-bagh*, según la denominación del persa (*riyadh* en España y Marruecos), que se desarrolla en un solo plano. Su misma planta en cruz, dada por cuatro caminos o preferentemente canales que se cruzan, alude a los ríos del Paraíso. Hay dos variedades: uno que se enclaustra entre edificios para formar un patio-jardín y otro que se extiende repitiendo el mismo esquema en áreas extensas a veces en torno a un edificio central o en torno a pabellones. En cualquier caso siempre hay un muro circundante; *3)* los jardines "minerales", de los cuales sólo se guardan referencias literarias y algunas evocaciones como se verá. Finalmente habría que mencionar un elemento conectado a los jardines islámicos: el "espejo de agua" frente a un pabellón tan socorrido y que parece una evocación específica del mencionado *sarh* de Salomón nombrado en el Corán[21] (**fig. 7**).

En cuanto al uso de fuentes y surtidores con figuras animales, de los cuales pocos ejemplos sobreviven, Grabar sostiene la tesis de que podrían vincularse con la legendaria fuente de 12 toros del Templo de Salomón. Dice Titus Burckhardt que los 12 toros representarían los 12 astros del zodiaco y los 12 meses, y la fuente en sí es el depósito de las aguas celestes. Sin ser una imagen coránica, esta imagen mítica indudablemente se mantuvo en el Islam y abunda en referencias literarias, poemas y leyendas como las que recoge *Las mil y una noches*.[22] En esta tradición se inscribiría la fuente de Medina Azahara descrita por Al-Maqqari: "y puso sobre ella 12 figuras de oro rojo con incrustaciones de perla que se hicieron en los talleres de Córdoba [...] Había un

[21] En 1973 ICOMOS organizó un simposio internacional dedicado al jardín islámico (*Les jardins de l'Islam*, 29 oct.-4 nov., 1973). Participaron ponentes de India, Irán, Egipto, Marruecos, España, la URSS, Turquía entre otros, por lo que la visión que ofrecen es muy enriquecedora.

[22] Burckhardt, Titus, *La civilización hispano-árabe*, Madrid, Alianza Editorial, 1977, p. 254. Véase también las referencias que cita Rubiera, M. J., *op. cit.*

león, una gacela, un cocodrilo, un zorro, un águila [...] y de sus bocas salía agua...".[23] Fuentes o piletas similares se describen en los palacios desaparecidos de Almanzor, de Al-Mamún en Toledo, de Al-Mutamid de Sevilla así como en el palacio hamadí en Bujía y el palacio Mansuriya de Palermo (ss. XI-XIII). Un punto culminante sería la célebre fuente de los leones de la Alhambra.[24]

Los jardines que se citan a continuación, en una rápida revisión de los siglos VIII al XVII, corresponden a creaciones dinásticas que evocan la tipología propuesta y, por lo tanto, aspectos del Paraíso coránico. Al hablar de "jardines" debe entenderse que no se tratará sino de correlacionar su diseño espacial básico o su concepción, que se infiere a través de la evidencia arqueológica o literaria subsistente, con la iconografía previamente descrita. Asimismo, se observará lo que ya se hizo notar en el capítulo anterior, es decir la falta de distinción entre lo sagrado y lo profano, cuando no la confusión entre ambos ya que los mismos modelos de jardines se utilizan indistintamente en un palacio que en un mausoleo o una madrasa.

Si bien existen dudas acerca de la adopción directa de los modelos persas en los jardines del califato omeya de Damasco, los califas abasidas ciertamente los utilizaron para sus palacios y aun para sus mausoleos. En primer término, destacan las ruinas de los palacios abasidas de Bulkuwara y Al-Jawsaq (s. IX), ambos en Samarra, Iraq, ciudad que durante breve tiempo sirvió como capital alternativa a Bagdad. Herzfeld, quien a comienzos del siglo pasado realizó excavaciones en Al-Jawsaq, lo identificó como el palacio más grande jamás concebido en el Islam, con 432 acres de los que 172 eran jardines. El palacio Bulkuwara estaba ordenado en torno a patios-jardín con la estructura de los *chahar-bagh* (jardín cuatripartito) que descendían en terrazas hacia el

[23] Rubiera, M. J., *op. cit.*, pp. 90-96.

[24] Pavón Maldonado, Basilio, *Estudios sobre la Alhambra II*, Granada, Patronato de la Alhambra, 1977, p. 47.

río (**fig. 8**). Asimismo, en Samarra, se han excavado restos de mausoleos octagonales de los califas abasidas, aunque es difícil precisar si contaban con jardines.[25]

Ruggles Fairchild sostiene la tesis de que la tipología de los jardines del palacio omeya de Medina Azahara (Madinat al-Zahra) en Córdoba, España (s. x), construidos en terrazas descendentes, fue influida por los palacios abasidas de Samarra y por lo tanto correspondería al modelo persa-sasanida. Para Fairchild "no hay duda" de que el Salón Rico de Medina Azahara, o Salón del Trono, fue concebido como un pabellón que, situado en la terraza más alta, tenía la función de "mirador" y permitía observar los jardines y albercas inferiores, igual que en las *paridaezas* persas o abasidas. Una muestra del patio-jardín en Medina Azahara la proporcionaría el llamado "jardín del príncipe".[26] De forma contraria opinan Oleg Grabar, John D. Hoag e historiadores españoles, para quienes la tradición de los patios y jardines omeyas en Siria y España, y por extensión en el norte de África, debe vincularse primordialmente con la herencia romana-bizantina. La distribución física de edificios, el agua y los jardines derivarían de las villas rústica y urbana romana, especialmente la villa imperial, "que transporta a la ciudad valores de la atmósfera campestre". Esta tradición se habría continuado a través de las almunias andaluzas.[27] Existe evi-

[25] Hoag, John D., *Islamic Architecture,* Nueva York, Abrahams Inc., 1977, pp. 49-52.

[26] Fairchild, Ruggles, "El Mirador in Garden Typology", *Muqarnas,* 17, 1990, pp. 75-81.

[27] Grabar, O., *op. cit.*, pp. 131-132. Aunque pueda aceptarse que Medina Azahara se inscribiera, en su diseño, "en la herencia arquitectónica romana de las villas", mucho de su concepción podría considerarse persa, como señala Fairchild, particularmente en lo que se refiere a la distribución en terrazas y la presencia de canales y estanques simétricamente distribuidos. Por las crónicas se sabe que una parte de los jardines de Azahara funcionaba como parque zoológico, al igual que en los palacios abasidas; parece una evocación más del paraíso de Yima descrito en el *Zend Avesta.* En el palacio cordobés existieron dos estanques gigantescos con

dencia de que, en España, los jardines romanos se mantuvieron como una tradición viva bajo los vándalos y visigodos particularmente en las villas rurales de la aristocracia local, por lo que los conquistadores árabes habrían encontrado modelos aún florecientes como en el caso de Persia.

En Egipto, la influencia persa-abasida es mucho más evidente. Los jardines de Ibn Tulun (s. IX) en su ciudad palatina de Al-Qatai, totalmente desaparecida, fueron directamente inspirados por los modelos de Samarra. Ibn Tulun mismo había vivido en Samarra. La crónica de Maqrizi refiere cómo se adaptaron patios-jardín y jardines minerales en el interior del palacio donde se plantaron arrayanes:

> Había jardines circundantes más extensos con toda clase de árboles frutales, rosales y por primera vez se introdujo el azafrán. Se cubrieron los troncos de las palmeras con láminas de cobre dorado... había también tuberías de plomo por las que corría el agua y que subían [disimuladas] a lo alto de las palmeras [para desde ahí] caer en piletas [...] Había arrayanes que eran recortados para formar dibujos geométricos y letras árabes bajo el cuidado permanente de un jardinero... se plantaron nenúfares rojos, azules y amarillos y se injertó un albaricoque con un almendro...[28]

Por los cronistas se sabe que los califas fatimíes (s. x) tenían jardines metálicos en miniatura en los que había árboles dorados, animales, riachuelos y embarcaciones reproducidos. Otra alusión al mismo tema salomónico, a la vez que a los mitos persas, se desprende de la descripción de las

---

gran variedad de peces que, según Al-Maqqari, consumirían 1 200 porciones de pan diariamente; había una sección de jaulas y árboles cubiertos por redes para las aves y una colección de animales exóticos. "Había también torres para guardar las palomas, halcones, y establos para yeguas y camellos..." Véase Castrejón, Rafael, *Medina Azahara,* Madrid, Editorial Everest, 1976, p. 48.

[28] Rubiera, María de Jesús, *La arquitectura en la literatura árabe,* Madrid, Editora Nacional, 1981, p. 84.

albercas y árboles artificiales, mecánicos, en el palacio abasida del califa Al-Muqtadir (908-932) en Bagdad. Ahí, dos embajadores bizantinos tuvieron oportunidad de Véase "una alberca [¿salomónica?] de estaño más bello que la plata pulida, en ella había barcos con asientos de oro [...] alrededor del estanque había 4000 [?] palmeras...". En otro salón aparece el árbol artificial en medio de un estanque (como en el mito persa del árbol del Paraíso en el océano primigenio): "Los introdujeron al Recinto del Árbol [...] tenía 18 ramas y, en cada una de ellas, plataformas en las que aparecían pájaros de oro y plata. Las ramas eran también de oro y plata y se balanceaban acompasadamente mientras sus hojas se movían y los pájaros silbaban...".[29]

Parece que en la estética islámica acabó por imponerse una tendencia a concebir la naturaleza viva como permanente, estática y mineral como sería la del Paraíso prometido, sin olvidar que ello también es reflejo de un pensamiento geométrico-racional característico del diseño islámico. Las plantas de los jardines son recortadas en formas geométricas —adelantándose a las concepciones racionalistas inglesas y francesas—, los troncos son cubiertos de láminas de metal, las albercas se llenan de mercurio o tienen un fondo de estaño "para semejar plata líquida" y el agua corre bajo estricto control por canales rectilíneos y brota en fuentes sincronizadamente. Los animales, representados en tímidas esculturas hieráticas y estilizadas, se convierten en surtidores. No se puede dilucidar si la manía de "mineralizar" y "racionalizar" los jardines fue lo que inspiró las imágenes de la poesía alusiva característica de esta época o si fue al contrario. De igual forma, narraciones literarias como *Las mil y una noches* se hacen eco de este tipo de imágenes cuando describen jardines encantados.

Respecto de este último punto, se puede mencionar el antecedente de la desaparecida "alfombra del Paraíso", con-

[29] La visita de los embajadores bizantinos originalmente la detalla el cronista Al-Jatib en su *Tarih Bagdad.*

feccionada en el siglo VI, y que era uno de los principales tesoros del palacio sasánida de Ctestifón, capital del imperio persa: "El centro de la alfombra representaba un jardín con arroyos y caminos que se entrecruzan, adornado con árboles y flores. El borde externo era de esmeraldas en calidad de césped [....] El color amarillo de [los caminos] la arena era dado por el hilo de oro; piedras cristalinas representaban el agua corriente [...] Los troncos de los árboles y las flores eran de hilo de seda y las frutas eran piedras preciosas"[30] (**fig. 9**). Una evocación tardía de esta alfombra legendaria se encuentra en las alfombras tipo "Paraíso" que aún hoy en día se tejen en el Oriente islámico.

En Sicilia la tradición estética del Jardín del Paraíso, heredada por la presencia árabe de casi tres siglos, continuó bajo el eclecticismo de los reyes normandos. Roger *el Grande* construyó una *paridaeza* de dos millas cuadradas de extensión, con árboles, jardines, albercas y pabellones. Un fruto característico de estos huertos era la naranja agria que venía de Persia. Algunos historiadores del arte consideran que los jardines enclaustrados musulmanes pudieron ser influidos por los claustros cristianos.[31] Un ejemplo particularmente interesante de "confusión" entre claustro y *chahar-bagh/riyadh* es el "Claustro del Paraíso" en la catedral normanda de Amalfi, en Sicilia[32] (**fig. 10**).

[30] Según Arthur Upham Pope, cuando los árabes capturaron Ctestifón, de acuerdo con las reglas del botín cortaron la alfombra en pedazos. Un quinto fue para el califa Omar, otra parte para Ali y el resto se dividió entre 60 000 soldados. Moynihan, E., *op. cit.*, p. 33.

[31] Moynihan, E., *op. cit.*, p. 42.

[32] En el artículo de Lisa Golombek, "The Gardens of Timur: New Perspectives", *Muqarnas*, 12, 1995, se proporcionan amplias referencias sobre estudios del *chahar-bagh* persa. Por su parte, Leopoldo Torres Balás discute evidencias arqueológicas hispano-magrebíes en el artículo "Patios de crucero", *Al-Andalus*, vol. XXIII, núm. 1, 1958. Algunos historiadores del arte españoles sostienen la hipótesis de que la concepción del Patio de los Leones es especial y está influida por los claustros cristianos. Véase también *Les jardins de l'Islam*, *op. cit.*

En el reino nazarí de Granada (ss. XIII-XV) el Jardín del Paraíso se vuelve un tema central de la arquitectura de los sultanes. Ibn Luyun, poeta del siglo XIV, dice: "Para emplazamiento de una casa entre jardines, elíjase un altozano que facilite su guarda y vigilancia [...] plántense junto a la alberca narcisos siempre verdes que alegren la vista y algo más lejos cuadrados de flores [...] En el centro habrá un pabellón en que sentarse con vistas a todos lados [...] el pabellón estará rodeado de rosales trepadores, así como de arrayanes [...] será éste más largo que ancho para que la vista pueda explayarse...".[33] De esta forma, en los jardines de la Alhambra (ss. XIII-XV) se resumirá la mayor parte de la iconografía del Jardín del Paraíso: el *chahar-bagh* o *riyadh* representado por el Patio de los Leones y el de la Acequia, el jardín en terrazas cuyo resto principal sería la "escalera del agua", sin olvidar los elementos salomónicos como la alusión al *sarh*, espejo de agua representado por el Patio de la Alberca y el Partal, y la fuente "salomónica" en el Patio de los Leones.

Sin duda el Patio de los Leones de la Alhambra (s. XIV) es el que mejor sintetiza la iconografía del Paraíso coránico. La fuente en sí representa las aguas primordiales que se dividen en cuatro ríos evocados por los cuatro canales que parten de ella. Los partetierras estaban sembrados con macizos de flores como en un *chahar-bagh*; los templetes gemelos, en los extremos, corresponderían a los pabellones fronteros de rigor, descritos en el Corán. El poema inscrito en la taza de la fuente no deja lugar a dudas de que se trata de un patio-jardín: "En este jardín hay obras tan peregrinas que Alá no ha permitido que haya otras semejantes [...] como estas figuradas perlas de transparente claridad [...] esta líquida plata que se desliza [...] ¿cuál es el mármol y cuál

[33] Bermúdez Pareja, J., *El Generalife*, Granada, Caja de Ahorros de Granada, 1974. Véase también Francisco Prieto Moreno, *El jardín hispanomusulmán*, Granada, Caja de Ahorros de Granada, 1975.

es el agua...?"[34] El mismo arreglo, si bien a mayor escala, se utilizaría en el arruinado palacio de la dinastía saadí, llamado Al-Baadi, en Marrakesh (s. XVI) y en la restauración saadí del patio de la Mezquita Qarawiyyin en Fez con sus pabellones fronteros tan parecidos a los de la Alhambra (**fig. 11**).

Volviendo al Oriente islámico no puede evitarse la mención de los jardines-paraíso de las fortalezas de la secta ismaelita, los "asesinos", que existieron en Siria y Persia (s. XIII). Sus jardines se hicieron legendarios a través de relatos, si bien fantasiosos, de los cruzados y de Marco Polo. En particular llama la atención el que se insista en mostrarlos como un intento "deliberado" por reproducir el Paraíso coránico. Marco Polo aseguraba que en la fortaleza de Alamut, sede del Viejo de la Montaña, "existieron ríos de leche, vino y miel" artificiales y doncellas que representarían a las huríes del Corán.[35] Aunque han desaparecido, un ejemplo contemporáneo de *chahar-bagh* se encuentra en el patio principal de la gran Madrasa Mustansiriya de Bagdad del siglo XIII.

La tradición de los jardines del Paraíso continuaría bajo la dinastía timúrida-mogola (ss. XIV-XVI). De los jardines de Samarkanda prácticamente sólo quedan descripciones literarias, pero indudablemente fue ahí donde se desarrolló la estética particular que culminaría en la India de los

[34] Rubiera, M., *op. cit.*, p. 95. La Fuente de los Leones es una evocación que puede remontarse al mar de bronce de Salomón. Incluso se ha discutido ampliamente que los leones, de talla algo primitiva, procedan de un palacio anterior que habría pertenecido a un potentado judío del siglo XI. Ello reforzaría la tesis de una evocación "consciente" de la fuente salomónica. Por otro lado, historiadores del arte españoles han podido rastrear vestigios de jardines cuatripartitos que se remontan a la época almohade y almorávide en los Reales Alcázares de Sevilla. Recientemente se han hecho sondeos en el patio principal del alcázar sevillano en el que también se encontraron vestigios de un arreglo cuatripartita (información proporcionada por el doctor López Guzmán).

[35] Daftary, Farhad, *The Assasin Legends*, Nueva York, Tauris, 1995, pp. 102-104.

mogoles. La más reconocida experta rusa en el arte timúrida, Galina Pugachenkova, enumera 14 jardines en Samarkanda (s. XV): "los jardines tenían un plan establecido basado en áreas geométricamente distribuidas en torno al eje de un palacio o pabellón [...] la arquitectura, la vegetación y los conductos de agua se combinaban armónicamente en un todo orgánico". Entre las plantas más características se encontraban "jazmines, ocho variedades de rosas, narcisos, violetas, anémonas e iris". Entre los arbustos y árboles frutales: "duraznos, cerezos, albaricoques y clavo". De los 14 jardines que Timur mandó plantar, como satélites en torno a Samarkanda, la mayoría son descritos en el *Zafar Nama* de Sharaf al-Din al-Yazdi y en la crónica del embajador español Clavijo.[36]

Con la dinastía safavida, establecida en el siglo XVI en Irán, se inicia un periodo de renacimiento cultural en Persia marcado por la recuperación de las tradiciones antiguas. Entre ellas destaca la de las *paridaezas*. En 1590, Shah Abbas *el Grande* construye el célebre Bagh-i-Fin, el más antiguo jardín-paraíso conservado en Irán. Junto a él existió un campo de polo para el rey. Los caminos del jardín están rodeados de cipreses y un manantial alimenta innumerables canales. También existió un pabellón de recreo y un *hammam*. De

[36] Citado en Golombek, Lisa, *op. cit.*, p. 145. En la crónica del embajador español, Clavijo, *Historia del Gran Tamorlan* (publicada en Sevilla en 1582) se mencionan los nombres de los jardines, entre ellos: el *Bagh Beheshti* (Jardín del Paraíso), *Bagh-Shimal* (Jardín del Norte) y *Bagh-Dilqusha* (Jardín de los Deleites), que tenía casi un kilómetro cuadrado de superficie y tenía también un pabellón-palacio al centro. Se ha discutido ampliamente el uso de estos jardines. Algunos autores han sostenido la tesis de que Tamerlán sólo buscaba recrear el ambiente estepario de sus ancestros mongoles; de ahí que los jardines le sirvieran de escenario para establecer sus tiendas en vez de palacios. Sin embargo, una investigación más cuidadosa ha permitido comprobar que algunos de estos jardines fueron plantados como regalo para las esposas favoritas de Timur y en ellos se llevaron a cabo algunas ceremonias nupciales. En otros casos se utilizaron para grandes recepciones y banquetes, como el ofrecido al embajador español.

forma característica, el jardín fue plantado en terrazas, lo que permitía juegos de cascadas artificiales. En suma, continuaba casi intacta la tradición de las *paridaezas*, casi 2 000 años después de los aqueménidas.[37]

Isfahan, capital de los safavidas, fue planeada como una ciudad-jardín en torno a una gran plaza central (*midan*). Los cronistas Junbadi y Munajjim Yazdi hablan de Isfahan como un "paraíso, tal y como lo describe el Corán". El área palaciega estaba poblada por pabellones en medio de jardines y estanques. De los pocos que han sobrevivido destacan el Chehel Situn (Cuarenta Columnas) y el Hasht Behishit (Ocho Paraísos), ambos varias veces remodelados hasta el siglo XVII. Como sus nombres lo indican, aluden a aspectos del Paraíso.[38] En la decoración de magníficos azulejos de las mezquitas de la plaza central de Isfahán, el Midan-i-Shah (s. XVII), predominan motivos florales que evocarían la vegetación perfecta del Paraíso. En las afueras de la ciudad existió el famoso Hizar Jarib, jardín en cuatro terrazas descrito por viajeros europeos de los siglos XVII y XVIII.

A las afueras de Shiraz y Kashan se plantaron otra serie de jardines, campos de cacería y pabellones, verdaderas *paridaezas*, de los que sobreviven, remodelados, el Taj-i-abad además del mencionado Bagh-i-Fin (**fig. 12**). Algunos de estos jardines fueron visitados por viajeros y embajadores europeos como Sir Dodmore Cotton (1626) y Lord Curzon (s. XIX), quien sintetizó así sus impresiones sobre los jardines persas contrastándolos implícitamente con los ingleses:

> Están plantados a lo largo de estrechos caminos, no permiten sino una vista [en perspectiva], los terrenos alrededor [¿del pabellón central?] son una jungla de arbustos y retoños. El agua corre por canales o es conducida a estanques. Algunos de estos jardines se alzan en terrazas hasta un pabellón en la cima cuyo reflejo en el estanque es considerado un triunfo de la arquitec-

[37] Moynihan, E., *op. cit.*, p. 58.
[38] Hoag, J., *op. cit.*, pp. 350-361.

> tura de paisaje [...] La belleza que emerge de las sombras y el chisporroteo del agua es todo lo que requiere un persa...[39]

Aunque el arte otomano, por su naturaleza "fronteriza", parece distanciarse de los modelos de jardines establecidos, los azulejos turcos de esta época evocan representaciones de flores y cipreses con tendencia naturalista pero a la vez con una idea de perennidad (**fig. 13**).

La dinastía mogola (ss. XVI–XVIII) fundada por Babur, descendiente de Tamerlán —quien adoptó el título de *padsha* o Supremo Shah—, habría de trasladar la estética de Persia y el Asia Central a sus dominios en la India. Los mogoles, contemporáneos de los safavidas, llevaron consigo un célebre tratado de jardinería, el *Irshad al-Zaraah* de Fazi Haravi compuesto en Herat en 1515. En este tratado se describe el característico *chahar-bagh* persa.[40] Éste es un texto original, de excepcional importancia, pues el diseño cuatripartito se vincula explícitamente con el Paraíso coránico y se le establece como un tipo de jardín específico. Más aún se invoca a Alá como El Jardinero de la creación.

En su ruta de conquista hacia la India, Babur se estableció en Kabul, Afganistán, donde construyó y plantó algunos jardines, en particular uno llamado Nimla (1504), en la más pura tradición de la *paridaeza*. Se considera que es el único jardín mogol que conservaría las plantaciones originales, si bien los detalles arquitectónicos han sido alterados. En este sitio, llamado simplemente "Jardín de Babur", el conquistador se hizo enterrar en la terraza más alta de un total de 15[41] (**fig. 14**).

[39] Véase Lord Curzon, *Persia and the Persian Question*, vol. 1, 1892, y Kleiss, Wolfram, "Safavid Palaces", *Ars Orientalis*, 1993.

[40] *Ibid.*, p. 139. Véase Mahvash, Alemi, "*Chahar Bagh*", *Environmental Design Journal* IEDRC, 1986.

[41] Algunos autores han discutido sobre el origen de la tradición del Jardín del Paraíso en la India. Indudablemente las satrapías más orientales del imperio aqueménida podrían haberlo introducido. Los reinos islámicos premogoles también emplearon la *paridaeza* en sus palacios y

Por referencias literarias se sabe que, al instalarse Babur en Agra (1526-1527), mandó construir un extenso jardín conocido como el Gul-Afshan que utilizó como residencia real. La construcción estuvo a cargo de jardineros y arquitectos persas y afganos, quienes transplantaron diversas flores y frutales del Asia Central. El impacto de estas *paridaezas* como algo novedoso en la estética india lo sintetiza el propio Babur: "La gente de Hind, que nunca ha visto terrenos planeados tan simétricamente, llama a nuestras residencias 'kabul' [kabuli]"[42](**fig. 15**). Sin embargo el primer jardín indo-mogol propiamente dicho y del cual se conservan vestigios sería el "Jardín de Lotos" (Dholpur) construido por el propio *Padsha*, quien dirigió personalmente las obras según lo describe en su autobiografía *Babur-Nama*.[43] Sin duda los extensos jardines en terrazas de Shalamar, en Lahore, construidos por Shah Jehan, con sus 400 surtidores y múltiples pabellones pueden ser considerados el epítome de la imagen del Paraíso. El mismo arreglo se observa en los palacios de Agra y Delhi (**fig. 16**). Finalmente habría que mencionar la importancia del arreglo del *chahar-bagh* para la arquitectura funeraria mogola. Destacan, entre otros, los jardines del Mausoleo de Humayun en Agra así como el Taj Mahal.

En los jardines mogoles culmina, de manera espectacular, por la extensión y la habilidad técnica empleadas, la representación del Jardín del Paraíso islámico. Sin embar-

---

monumentos funerarios. Sin embargo, en el caso de los mogoles, el origen directo debe rastrearse en el Asia Central timúrida.

[42] Moynihan, E., *op. cit.*, p. 85.

[43] Véase Nicholson, Louis, *The Red Fort, Delhi*, Londres, Tauris Parke, 1989 y Moynihan, E., *op. cit.*, p. 102. En ella se extiende sobre los detalles para la excavación de las cisternas y tanques de agua que debían irrigar el jardín: "He ordenado nivelar un cerro [...] Bajo mis indicaciones, el maestro cantero, Mohamed, ha cortado una cisterna octagonal en la roca sólida...". Los restos del jardín, sus fuentes y canales arruinados fueron identificados por Elizabeth Moynihan. Sus fuentes tienen formas variadas de lotos, lo que denota la influencia de las tradiciones locales en el naciente arte mogol. Véase Moynihan, E., *op. cit.*

go, su concepción iconográfica —producto de la síntesis de las diversas tradiciones estéticas y mitológicas descritas, con predominio claro de la persa— es esencialmente la misma que cristalizó por primera vez en los jardines abasidas de Samarra y los tulunidas de Egipto.

El uso de estanques en el interior de los pabellones mogoles y de mármoles pulimentados todavía es un eco lejano del modelo ideal del *sarh* de Salomón (sura 27:44). Los diseños en muros y pisos de flores y árboles, mediante piedras semipreciosas finamente incrustadas, evocan el ideal del jardín mineral de las leyendas salomónicas y sasánidas y es un recordatorio de la naturaleza cristalina, en forma de gemas eternas, que habrá de disfrutarse en el Paraíso coránico (**fig. 17**).

La imagen del Paraíso coránico ciertamente resulta predominante en la expresión plástica islámica. En términos estrictos es la única imagen sagrada que es dado evocar y constituye un icono en el sentido de una imagen sagrada revelada en el Corán, que se presta a ser añorada y representada por los artistas, capturada por los sentidos y capaz de generar un goce estético, además de ser objeto de veneración del espíritu.

Ante la casi omnipresencia de esta evocación-representación del Paraíso, sea en jardines propiamente o en diseños, los teólogos se encuentran ante un dilema: sus pruritos morales y el propio Corán en la sura de "Iram" se oponen radicalmente a cualquier intentona de "adelantar" el Paraíso construyendo una versión "terrenal", sensual, hedonista y blasfema. Por otro lado, la promesa del Paraíso es pilar fundamental de la fe de los creyentes y su icono-grafía debe ser tolerada y hasta promovida como medio eficaz de indoctrinación e incluso de propaganda.

En efecto, se puede hablar de un monoiconismo islámico en el sentido de una imagen sagrada que resulta tan dominante que eclipsa la percepción de otras imágenes iconográficas, quizás secundarias, pero que en sucesivos capítulos se irán descubriendo.

ILUSTRACIONES

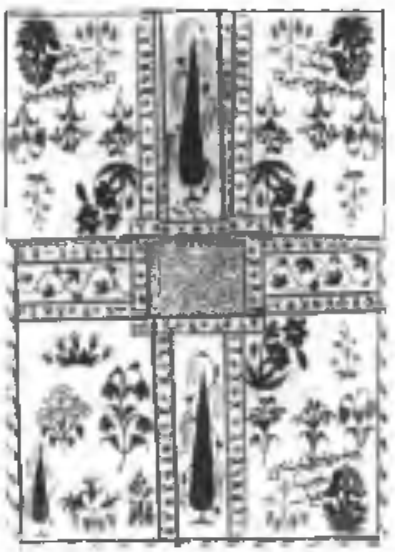

FIGURA 1

Miniatura mogola del Jardín del Paraíso, s. XVIII, del libro *Guía ilustrada de La Meca y el Más Allá* (Biblioteca Bodleian, Oxford).

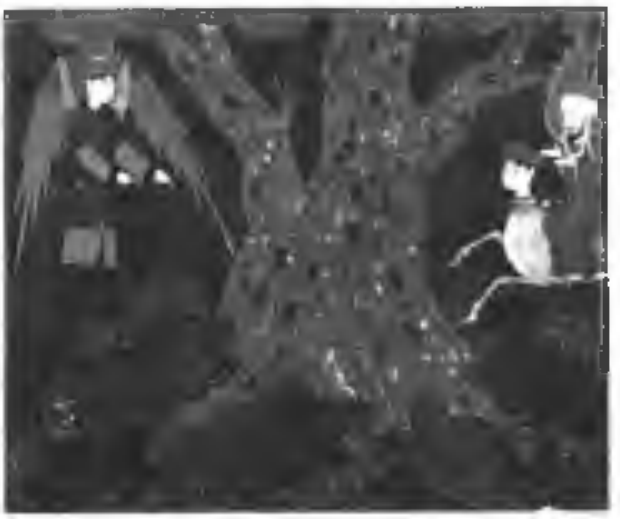

FIGURA 2

Miniatura del libro *Miraj Nameh*, Árbol de Tuba (detalle), s. XV, Asia Central (Biblioteca Nacional de París).

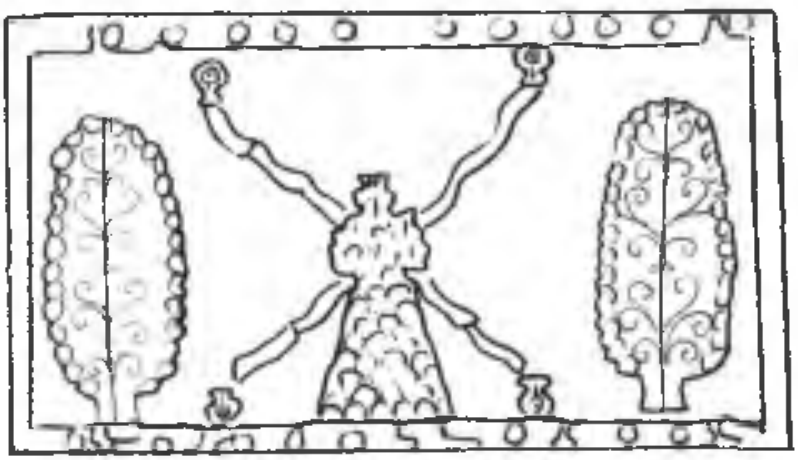

FIGURA 3

Representación de los cuatro ríos del Paraíso y la montaña primordial, taracea sumeria de marfil, hacia 1200 a. C. (Staaliche Museum, Berlín). Dibujo del autor.

FIGURA 4

Fuente de los Leones, Alhambra. Las esculturas de los leones son más antiguas, probablemente s. XII. Grabado.

FIGURA 5

Reconstrucción ideal de una *paridaeza* persa preislámica en Shiz. Basado en dibujo de L. I. Ringbom.

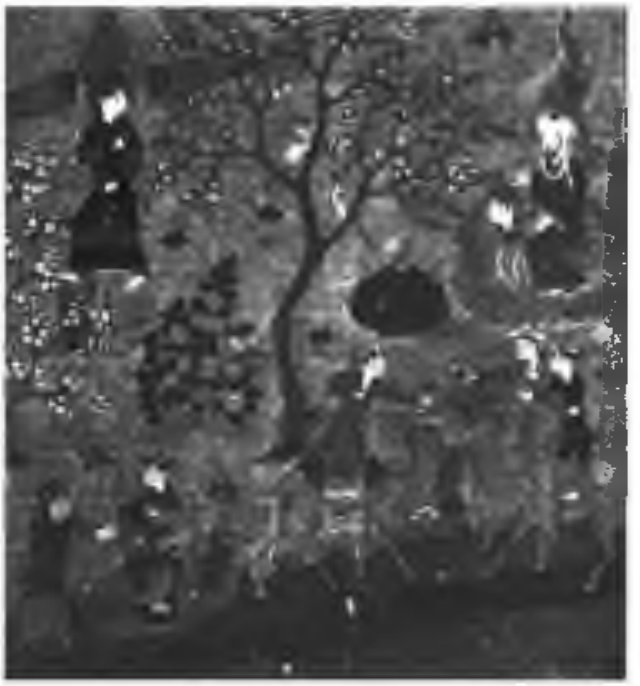

FIGURA 6

Visita de Mahoma al Jardín del Paraíso (detalle), miniatura del libro *Miraj Nameh*, s. XV, Asia Central (Biblioteca Nacional de París).

FIGURA 7

Pabellón de un palacio en Isfahán con espejo de agua, s. XVII.

FIGURA 7A

Patio de Arrayanes (*¿sarh* de Salomón?), Alhambra. Grabado.

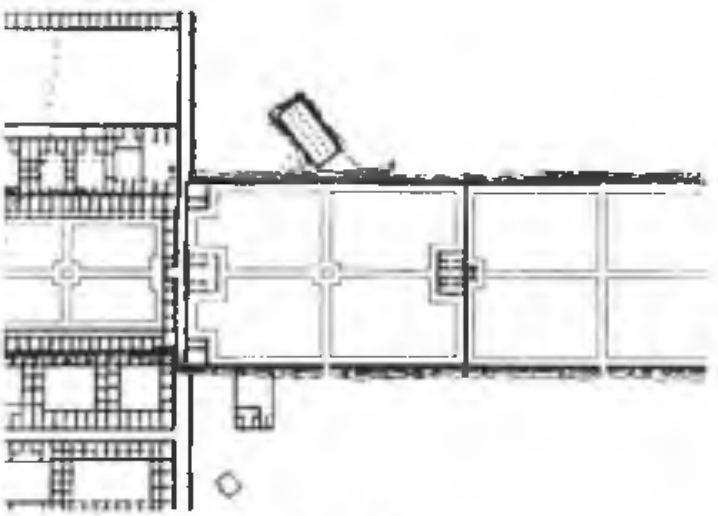

FIGURA 8

Jardines en el Palacio de Bulkuwara, Iraq (detalle), s. IX. Basado en dibujo de J. D. Hoag.

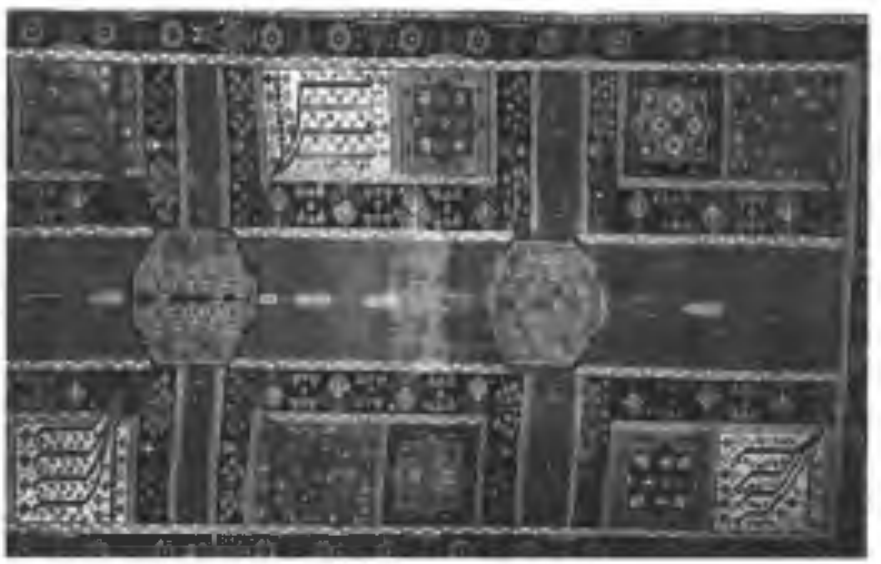

FIGURA 9

Alfombra tipo Paraíso, representación de un jardín cuatripartita con canales (detalle), Irán, s. XIX (Berlín, Museo de Arte Islámico).

FIGURA 10

Claustro del Paraíso, Amalfi, catedral normanda, s. XIII. Fotografía de cortesía.

FIGURA 11

Pabellones fronteros del Patio de los Leones, Alhambra. Grabado.

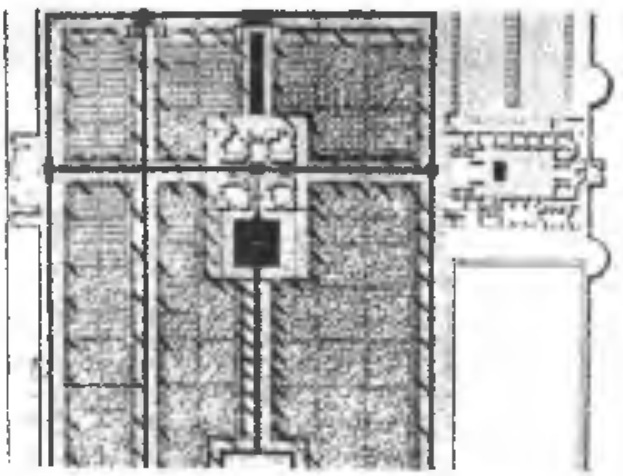

FIGURA 12

Plano del jardín Bagh-i-fin, Irán, siglos XVII-XIX (detalle). A partir de un dibujo de D. Wilber.

FIGURA 12A

Jardín Bagh-i-fin, Irán (detalle).

FIGURA 13

Jardín "mineral", azulejo tipo Isnik, siglos. XVI-XVII. Grabado.

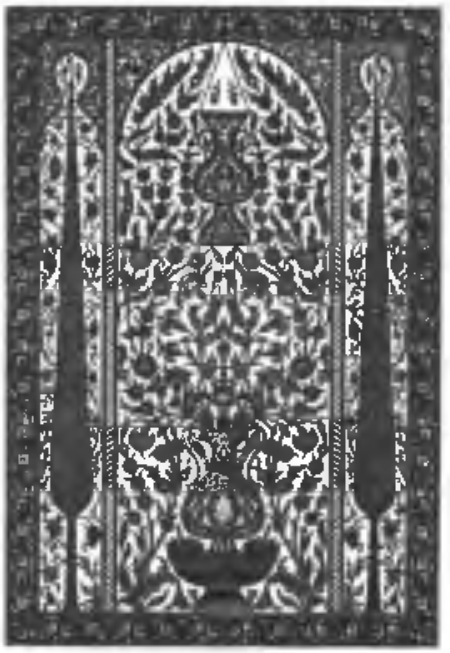

FIGURA 13A

"Portal del Paraíso", azulejo tipo Isnik, siglos. XVI-XVII. Grabado (*Islamic Designs*, Pepin Books).

FIGURA 14

Jardín de Nimlah, Kabul, Afganistán, atribuido al primer emperador mogol, Babur, s. XVI. A partir de Moyhihan, *op. cit.*

FIGURA 15

El emperador Babur dirige el diseño de un jardín, miniatura mogola (Victoria and Albert Museum).

FIGURA 16

Jardines del Mausoleo del emperador mogol Humayun, Delhi, India, s. XVI.

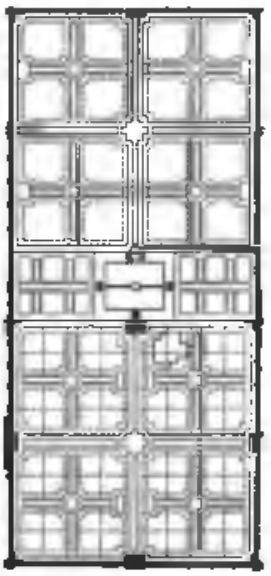

FIGURA 16A

Plano de Jardines de Shalamar, Lahore, Pakistán, siglos XVII-XIX, *Archaeological Survey of India*, 1828.

FIGURA 17 A, B, C, D, E

Imagen del jardín "eterno", pietra dura, piedras semipreciosas de diversos colores incrustadas en mármol negro, Delhi, Fuerte Rojo, India, s. XVII.

CAPÍTULO V

Resumen: En los apartados anteriores ya se había establecido la dificultad de hablar de una arquitectura "sagrada" o "religiosa" en el Islam. El caso de las mezquitas, estructuras tan centrales en el arte islámico, no deja de ser paradójico. Como se explicó antes, no son templos y carecen de una "imagen o prototipo sagrado". No obstante, en este apartado se explora la posibilidad de que, algunas de ellas, revelen una iconografía del poder, la imagen de la victoria y la supremacía que el Corán proclama para el Islam.

Que en la arquitectura de ciertas mezquitas clave se pudiera plasmar la imagen de esa supremacía del Islam, más allá de unas cuantas inscripciones, sólo se explica mediante una combinación de factores que se proponen en esta sección. Entre ellos, se retoma la definición fundamental de esta obra, la de que el arte islámico adopta, adapta y se apropia de formas heredadas del arte persa-mesopotámico y romano-bizantino. A la vez, se analizan las circunstancias particulares del patronazgo documentado de los ejemplos seleccionados, donde se descubre la "intencionalidad" particular de estas construcciones.

Se han elegido los casos de cinco mezquitas clave en la historia del arte islámico (Jerusalén, Damasco, Córdoba, Constantinopla y Delhi), representativas del sometimiento de las tres grandes religiones rivales del Islam: judaísmo, cristianismo e hinduismo. En ellas se muestra un acomodo excepcionalmente claro de temas coránicos y políticos que logran construir la imagen de la victoria del Islam. Cabe recordar que estas mezquitas, bien conocidas y ampliamente documentadas, en general han sido analizadas como matrices que marcaron en sus respectivas regiones el inicio de verdaderos estilos regionales de arquitectura islámica, por lo que no se puede dejar de resaltar ciertos aspectos estéticos particularmente relevantes.

En este marco, se analizan los siguientes ejemplos con sus respectivos matices: *1)* la Mezquita del Domo de la Roca en Jerusalén, primer monumento de la historia del arte islámico, se observa

bajo la triple perspectiva de: "justificación del nacimiento de un arte dinástico y monumental", "expropiación del espacio sagrado judío" y "apropiación del arte religioso cristiano-bizantino"; *2)* la Mezquita de Damasco se analiza bajo la óptica de "apropiación de un espacio sagrado cristiano y de la planta basilical bizantina"; *3)* la Mezquita de Córdoba se analiza bajo el rubro de "apropiación de un espacio sagrado cristiano" y de "emulación del pasado omeya" en Siria; *4)* la Iglesia-Mezquita de Santa Sofía se analiza como "segunda apropiación del arte bizantino" y a la vez "problema estético derivado del mestizaje del arte otomano y bizantino". Finalmente, el caso de la Mezquita de Delhi se analiza como ejemplo de "apropiación de un espacio sagrado hindú" y "dilemas estéticos en la adopción de formas del arte de los vencidos".

IMAGEN DE LA VICTORIA DEL ISLAM: MEZQUITAS DE JERUSALÉN, DAMASCO, CÓRDOBA, CONSTANTINOPLA Y DELHI

Es bien conocido que la contribución de los historiadores es importante para comprender la arquitectura del pasado. El historiador nos permite fijar un trabajo de arte o un edificio en un contexto temporal. ¿Pero acaso es suficiente el enfoque histórico para definir y clasificar un edificio como obra de arte? Por definición diríamos que los historiadores del arte estudian obras de arte. ¿Cuál es el estatus de la arquitectura en el arte? ¿Acaso un edificio es una obra de arte por criterios externos como su peso en la historia, el juicio de la sociedad, o criterios internos ligados al ordenamiento de elementos en una expresión plástica y estética? ¿O es el historiador del arte quien a través de sus estudios y su crítica eleva una obra al nivel de obra de arte? ¿Qué hay en un edificio que lo convierte en obra de arte? ¿Es el edificio en conjunto o parte de él? [...] Finalmente, ¿es la expresión plástica y estética la que determina la clasificación de una obra como arte, y cómo se articula ello con otras expresiones y funciones presentes en esa obra?

OLEG GRABAR

La megalomanía de Timur se ilustra por la construcción de un monumento que representa el trofeo de sus conquistas. Timur emplea a numerosos artesanos traídos de todas sus conquistas, especialmente indias [...] La Gran Mezquita fue un trofeo en el sentido de representar las conquistas del soberano [...] Se habla de la destrucción de [numerosos] edificios indios...

BERNARDINI

1. Imagen de la victoria del Islam

Como se analizara en el capítulo primero "Dios y el arte", y en el tercero, "El concepto de arquitectura...", el Islam enfrentó en el arte seis limitaciones, algunas autoimpuestas: *1)* la ambigua legitimidad del monarca frente al único y verdadero Monarca y Arquitecto del Cielo y la Tierra que es Alá, lo cual no deja de crear problemas para el patrocinio real del arte; *2)* el aniconismo, derivado de la ausencia de imágenes sagradas, santos, de la prohibición de representar a la divinidad, a sus profetas, o incluso, de intentar imitar la obra del creador; *3)* el rechazo al concepto de templo, casa de la divinidad, espacio sagrado, porque la divinidad musulmana no se degrada a descender al mundo natural que ha creado; *4)* como se explicó antes, la divinidad tampoco estableció prototipos de edificios sagrados, de ahí la ausencia de arte "sagrado" en el sentido indio, judío, cristiano o egipcio; *5)* el rechazo puritano a la idea de arte, sinónimo de ostentación y signo de soberbia, por lo tanto inmoral cuando no blasfemo, y *6)* la ausencia, en la civilización árabe preislámica, de modelos arquitectónicos propios.

Ante estas realidades, Burckhardt no puede sino reconocer que: "la ubicuidad del Corán actúa como una [mera] vibración espiritual —no hay término que describa mejor su influencia— que así determina [?] los modos y medidas [?] del arte plástico del Islam [...] indudablemente es muy difícil captar el principio por el que este arte se vincula al Corán...". Por su parte, Doris Behrens–Abusief niega cualquier vinculación entre la religión musulmana y el arte islámico considerandole totalmente "profano".[1] Tratando de evitar la etérea argumentación de islamófilos como Burckhardt o la posición radical de Behrens Abusief, un punto central de esta obra ha sido precisamente descubrir aquellos elementos que puedan sustentar objetivamente la idea de una "icono-

[1] Burckhardt, Titus, *El arte del Islam*, Mallorca, Olañeta, 1999, p. 56. Véase Behrens-Abusief, Doris, *Beauty in Arabic Culture*, Princeton, Markus Wiener, 1999, p. 119.

grafía" propiamente islámica que imprima un "significado" al arte producido por esta civilización sin el cual, considero, no podría siquiera hablarse de un arte "islámico". De ahí que, en mi opinión, los poderosos mecenas musulmanes buscaran en las escrituras tales sustentos para legitimar y encauzar sus obras no sólo para justificar su tratamiento artístico y monumental sino para atribuirles o asociarles una "iconografía" o, al menos, un sentido iconográfico.

En la tradición artística occidental hay diversas imágenes de la victoria, desde su deificación por los griegos hasta la figura de San Miguel alanceando a Satanás; en arquitectura, se impuso la forma del "arco de triunfo". El Islam carece nuevamente de una iconografía precisa. Sin embargo, la noción de la "supremacía del Islam" es primordial y satura el texto coránico frente al paganismo, cristianismo y judaísmo. Entre las suras que pueden citarse con este tema y con un sentido de denostación se encuentran las siguientes: sura 5:45-49; sura 2:134-140 (contra los judíos); las suras 19:88-92 (contra la Trinidad); sura 4:46-47; sura 5:14-15 y sura 9:30-31 y 34 (contra monjes y rabinos); la sura 5:19 y 72 y 78 (acusa de blasfemos a cristianos y judíos); sura 9:28 y 36 (relativa a la exclusión de los paganos) y la 109, que fustiga a los no creyentes en el Islam. Pero entre todas las suras, las que mejor definen el sentido de superioridad del Islam son quizás la 5:48, la 6:83-93 y la 61:6, que establecen el linaje de profetas "precursores" de Mahoma y proclaman la omnipotencia de Alá, y la sura 9:29, que impone un tributo punitivo a los no musulmanes, el cual debe ser pagado "en forma humillada". Finalmente, las suras 9:33 y 36; 27:83-93, y sobre todo la 48, Al-Fatiha y la 110, Al-Nasser, la Victoria, proclaman la victoria apocalíptica y supremacía del Islam. Sin embargo, la victoria y la supremacía son conceptos y no una imagen como la del Paraíso. De ahí la genialidad de los mecenas musulmanes al lograr traducir ese concepto en una imagen arquitectónica, al menos en ciertas mezquitas clave. La "fórmula artística" utilizada puede resumirse de la siguiente

manera: adopción/expropiación de formas y espacios arquitectónicos de los vencidos, tendencia a la monumentalidad, ostentación mediante la ornamentación e intencionalidad iconográfica.

La arquitectura es "medio universal de conmemoración [...] en la cultura islámica como en otras; [ciertos] monumentos y objetos de arte fueron creados para celebrar triunfos o momentos históricos".[2] En este sentido, el estudio de Thomas Leisten sobre la construcción de monumentos en el Islam —para conmemorar victorias militares— concluye que existió una tradición de erigir "*qubbas*" (que podría traducirse por templetes) para marcar ciertos sitios, y en otros casos, ya ampliamente estudiados, se construyeron minaretes conmemorativos. La intención de este capítulo es mostrar que, al margen de estos "monumentos" identificados, ciertas mezquitas, por sus características especiales, pueden ser consideradas como verdaderas imágenes arquitectónicas de la victoria apocalíptica del Islam.

Las cinco mezquitas, a pesar de surgir en diferentes momentos históricos, tienen en común la intencionalidad de sus mecenas de representar el triunfo del Islam sobre las tres grandes religiones y civilizaciones rivales (judaísmo, cristianismo e hinduismo). Estas mezquitas, bajo diferentes enfoques, han sido objeto de estudios monográficos detallados pero no se les ha analizado desde el punto de vista de lo que podría llamarse una "iconografía de la victoria". En ese sentido, considero que esta iconografía de la victoria del Is-

[2] Alois Riegl en un artículo de 1903 discutió el concepto de monumento. Sin embargo, cualquier análisis actual del término nos llevaría a hacer una distinción entre objetos o edificios del pasado que fueron creados para conmemorar algo y aquellos que a posteriori son considerados como capaces de evocar memorias. Es la diferencia entre un arco de triunfo romano y el Coliseo o la Alhambra. Para evitar confusiones, la definición de monumento es la de aquello construido deliberadamente para conmemorar un evento histórico, según lo utiliza Leisten, Thomas, "Mashad al-Nasser: Monuments of War and Victory in Medieval Islamic Art", *Muqarnas*, 13, 1996.

lam debe añadirse, junto con la evocación del Paraíso coránico, como tema iconográfico —al menos esporádico— del arte islámico.[3]

Una característica común de las cinco mezquitas seleccionadas es que, significativamente, se encuentran o se encontraron, en el momento de su concepción, en las "marcas", en las líneas fronterizas o de fractura entre el Islam y otras civilizaciones y sistemas religiosos rivales. Estos edificios narran además un fascinante encuentro, desencuentro y mestizaje de sentidos de belleza diferentes producto de civilizaciones diferentes. En ese aspecto, las mezquitas omeyas de Damasco, Jerusalén y Córdoba son, además, las matrices a partir de las cuales se desarrollará el arte islámico, mediterráneo u occidental. En cambio, las mezquitas de Santa Sofía y Delhi son las matrices de dos ramales "mestizos" del arte islámico: el turco-otomano y el indo-islámico, que se alejan del arte islámico clásico sin desvincularse del todo.

2. El concepto de mezquita

Más allá de la escueta referencia de la sura 24:36-38 a "casas donde Alá permite que su nombre sea pronunciado", el Islam carece de la idea de una casa de Dios, templo o espacio sagrado, a diferencia del cristianismo, judaísmo o hinduismo, lo cual no deja de ser otra anomalía en la historia del arte de las civilizaciones. Oleg Grabar es enfático al afirmar: "la mezquita, el tipo más característico de los monumentos

[3] Expresar una idea o concepto mediante una imagen se acercaría a la definición de iconología de Cochin (1699-1773): "la iconología, como su nombre lo indica, es la ciencia de las imágenes; enseña a pintar las alegorías, los emblemas, los símbolos necesarios para caracterizar las virtudes, los vicios, la paz, en una palabra todos los entes morales y metafísicos". Véase Graveloty, H. y C. Cochin, *Iconología por figuras o tratado completo de alegorías, emblemas, etcétera.* Traducción de Ma. del Carmen Alberú Gómez, México, Universidad Iberoamericana, 1994.

islámicos, no debe, en lo más mínimo, su existencia a la Revelación del Corán".[4] No obstante, como se mencionó en el capítulo sobre arquitectura, el Corán admite, en casos nombrados, la idea de espacio consagrado, digno de conmemoración, "digno de peregrinación", el *haram*. En tiempos de Mahoma el único espacio consagrado para el Islam era el recinto/*haram* de la Caaba. Posteriormente se consideró a toda la ciudad como "pura", más que santa, y tras la muerte del Profeta se añadieron Medina y Jerusalén. El Corán se apropia de La Meca como sitio de peregrinación, que ya lo era para los paganos, al excluir, segregar explícitamente a los infieles en la sura 9:28: "los infieles son impuros. Que ellos no se aproximen a la Mezquita Sagrada después de este año". La Meca, Medina y más tarde Jerusalén son reconocidas como espacios dignos de peregrinación no porque Alá haya descendido ahí sino porque las tres albergaron a los sucesivos profetas que recibieron la Revelación divina. En ese sentido se pronuncia Ibn Jaldún al reconocer como mezquitas "sagradas" del Islam sólo las tres mencionadas. Ernst Diez recoge un hadiz que confirma esta apreciación: "uno no debe montar su bestia sino para visitar tres mezquitas: la de Meca, la del Profeta [Medina] y la de Al-Aqsa".[5]

El Profeta ciertamente indujo a sus seguidores a concebir la "casa de oración" al prestar su propia casa para tal propósito, la cual acabó siendo dividida en un sector de habitación familiar, *harim* (el mismo sentido de prohibido), y el sector público propiamente para la reunión, el consejo político y la oración que correspondía al área del patio. Este concepto de "edificio público", comunitario pero profa-

[4] Grabar, Oleg, *Penser l'art islamique*, París, p. 43.

[5] Ibn Jaldún, *Al-Muqaddimah*, México, FCE, 1977, p. 634. Ibn Jaldún y otros autores extienden el término *masjid* a otros lugares asociados con profetas anteriores como Salomón reconociéndoles un sentido de sacralidad pero no estrictamente para el Islam. Véase artículo de Ernst Diez "*Masjid*" (mezquita) en la *Enciclopedia del Islam*.

no, con su traza elemental de patio y sala cubierta, permanecerá en la arquitectura básica de las mezquitas.[6] Ibn Saad (709) nos da la descripción de la humilde casa-mezquita del Profeta que, según los islamófilos, habría sido "el modelo" de las mezquitas posteriores: "era de ladrillo sin cocer, con techo de hojas de palma y barro [...] [tenía alcobas alineadas para sus esposas] las puertas daban al patio y estaban cerradas con cortinas. Por una de esas puertas aparecía cada viernes el Profeta y, sobre un escabel de dos peldaños [el antecedente del púlpito/mimbar], dirigía las devociones. Al principio los creyentes rezaban con la cara vuelta hacia Jerusalén...".[7] De ahí que carezca de sentido el argumento de los islamo-centristas que hacen aparecer la muy humilde casa del Profeta como el "modelo" de las mezquitas posteriores si no es, como se dijo antes, desde un punto de vista estrictamente conceptual y funcional, pero de ninguna manera artístico.

Finalmente, habría que explicar el aspecto de la ornamentación particularmente ostentosa que caracterizará a muchas mezquitas. La teología musulmana guarda una actitud paradójica: por un lado la rechaza, por el otro la estimula. Como ya se dijo antes en el apartado correspondiente, la idea de que Dios "ornamentó" (dotar de belleza, engalanar) el mundo (*zayyanuhu*) tal vez sea la que mejor defina el sentido medieval de "belleza" para la civilización islámica. El refinamiento, profusión, detalle y simetría característicos del arabesco proyectan esa idea de "engalanar y ornamentar" un objeto pero sobre todo de "dignificarlo". En la *Enciclopedia del Islam*, Sourdel, quien escribe el artículo sobre

[6] Rogers, M., *The Spread of Islam*, Oxford, Oxford University Press, 1976, p. 82. Sin embargo no se respetó la otra norma trazada por el Corán y enfatizada por el Profeta de evitar la elevación de edificios suntuarios sin importar el propósito evitando el despilfarro y limitándose a la "justa medida". Si se hubiera seguido este tipo de normas, como de hecho ocurrió bajo los primeros cuatro califas, llamados "sabios", el arte islámico jamás habría pasado de un estadio vernáculo.

[7] Pijoan, J., *Arte Islámico (Summa Artis)*, vol. 12, Madrid, Espasa-Calpe, p. 16.

"arte islámico", lo define, tal vez de manera simplista pero significativa, como "arte de decoradores y ornamentadores". De acuerdo con un hadiz del Profeta, el equivalente del *yihad* para la mujer es su obligación de complacer a su marido y la mejor forma de hacerlo es "adornándose". Al-Farabi en su *Gran Libro de la Música* hace una distinción peculiar y significativa entre notas básicas y notas "ornamentales", sin las cuales la melodía resultaría "incompleta".[8] La ornamentación personal o de edificios, a pesar de ser fustigada por los teólogos puritanos, no deja de tener cierto margen de tolerancia, pues se asocia con la "dignidad" y "respeto" que alguien quiere demostrar. Ésta es desde luego la base misma de la legitimación del "mecenazgo" crucial para el desarrollo del arte o las artes islámicas.[9]

En este contexto se sitúa por ejemplo una larga polémica en cuanto a la legitimidad o no de la recitación coránica (entonaciones), la forma de hacer el llamado a la oración y, más aún, la ornamentación del texto coránico, al margen de la caligrafía. En apoyo a estas tendencias se invocan hadices como el del Profeta recomendando a los creyentes "adornar el Corán con sus voces" (*zayyinu al-quran bil aswatikum*) y el de: "todas las cosas tienen su ornamento, el del Corán

[8] Behrens–Abusief, D., *op. cit.*, p. 124.

[9] *Ibid.*, p. 125. El término patrón o mecenas se utiliza en el sentido del que tiene la responsabilidad primaria de iniciar la construcción de un proyecto en particular. La definición la utiliza Jere L. Bacharach, "Marwanid Umayyad Building Activities Speculations on Patronage", *Muqarnas*, 13, 1996. En las dinastías musulmanas el mecenazgo se concentra generalmente en la figura del gobernante pero, en obras menores, sus parientes trataban de destacar. No es raro encontrar madrasas, hospicios, etc., obra de la madre del sultán en turno o de príncipes y princesas. Una muestra de esta actividad de las mujeres de la casa real es el estudio de Stephen Humphreys, "Women as Patrons of Religious Architecture in Ayyubid Damascus", *Muqarnas*, 11, 1994. En dicho estudio encuentra que en un periodo de 83 años, entre los siglos XII y XIII, mujeres de la casa real patrocinaron 15 de 63 madrazas; 6 de 21 hospicios sufíes (*zawiya*), lo cual es un porcentaje respetable. Behrens–Abusief, *op. cit.*, p. 134.

es una bella voz".[10] Según la tradición, el Profeta eligió al etíope Bilal, quien no pronunciaba correctamente el árabe, como el primer muecín, en virtud de su bella voz. Más complicado, como se señaló en otro apartado, fue justificar la decoración de las mezquitas que, según los teólogos puritanos, incluido Algazali, "distrae el corazón de los creyentes" (*tashghil al-qalb*). En este sentido negativo, según Behrens-Abusief, era común en los manuales de interpretación de sueños asociar al dibujante o decorador con el embaucador.

Para hacer frente a estas críticas, los mecenas musulmanes generalmente recurrieron al argumento de que la ornamentación era, además de una forma de dignificación del objeto o edificio, una muestra de su actitud generosa y piadosa. Este tipo de argumentaciones puede encontrarse en los documentos de fundaciones pías o *waqf* de mezquitas y otras obras "donadas a perpetuidad a la comunidad", y en la epigrafía. En este sentido se aplica la conocida fórmula, planteada por Kühnel, de que las artes visuales islámicas son una forma de "ascetismo estético".

3. El Domo de la Roca: apropiación del espacio sagrado judío

Los casos de las mezquitas del Domo de la Roca y de Damasco son cruciales para comprender cómo pudo la dinastía omeya, la primera del Islam, rebasar las limitaciones religiosas tan señaladas contra el arte y sentar las bases mismas del arte islámico. La dinastía omeya, con una pobre reputación en la historiografía musulmana por ser la primera "usurpadora" de la dignidad califal, haría del arte una forma de propaganda legitimadora frente a la comunidad musulmana escéptica, cuando no declaradamente hostil. Supo sustentar su reclamo de un arte monumental al darle un sentido iconográfico a la supremacía del Islam, al tiempo que

[10] Behrens-Abusief, *op. cit.*, p. 127.

justificaba estos monumentos como medio de "dignificar" los pocos terrenos cuasi-sagrados que reconoce el Islam. De esta forma, el arte islámico nace condicionado por las necesidades seculares-dinásticas (omeyas) y no como expresión religiosa.[11]

Contrario a todas las expectativas, casi cuatro décadas después de la muerte de Mahoma, el Islam, bajo la dinastía omeya, fue capaz de ostentar un arte monumental propio, "que no tuvo que evolucionar de la choza de barro o madera" como apunta atinadamente el historiador español Gómez Moreno. El hecho no tiene nada de "milagroso", como algunos islamófilos han tratado de presentarlo, se explica históricamente por la apropiación deliberada que se hizo del arte de los vencidos, en este caso de los sirios-bizantinos (**fig. 1**).

3.1. La apropiación de formas cristianas

Oleg Grabar ha utilizado el concepto de "apropiación simbólica de la tierra" para describir el método seguido por el Islam en su sometimiento de otras civilizaciones. Por lo demás, es análogo al utilizado por casi todos los conquistado-

[11] No podía ser de otra forma, ya que los omeyas fueron los principales enemigos del Profeta, a pesar de ser del mismo clan *qoraishita*. Se convirtieron al Islam por la conveniencia política que les permitió no sólo mantener sino acrecentar su poder. Para asegurar su estatus de plutócratas de La Meca, la hija del líder del clan fue casada con Mahoma. Posteriormente los omeyas acabarían usurpando el califato. Véase Leisten, Thomas, *op. cit.*, y también Bloom, Jonathan, *Minaret: Symbol of Islam*, Oxford, Oxford University Press, 1989. Ciudades enteras fueron planeadas y fundadas para conmemorar el arribo al poder de una dinastía nueva, especialmente aquellas que ostentaban una ideología de purificación o restauración del Islam "verdadero". Tal fue el caso de los abasidas, cuyo triunfo sobre los omeyas fue acompañado de la fundación de Bagdad, o el caso de los fatimidas con la fundación de El Cairo, Tamerlán con la refundación de Samarkanda, los almohades que fundan Rabat o el caso del emperador mogol Akbar con la fundación de Fathepur Sikri.

res en todas las épocas. Desde ese punto de vista, el Domo de la Roca, construido por los omeyas en la Explanada del Templo de Salomón, estuvo cargado de significados políticos y religiosos para la historia del arte islámico y es fuente de conflictos hasta hoy en día. Desde el punto de vista político, la apropiación es un mecanismo que permite a cualquier conquistador manifestar su superioridad en el plano cultural y moral: si bien puede destruir las obras de los vencidos, también puede expoliarlas (humillarlas) o expropiarlas y reconsagrarlas como gesto de supremacía. En la conquista de Persia, por ejemplo, los musulmanes utilizaron como mezquitas la tumba de Ciro y el palacio de los sasanidas en Ctestifón; en Jerusalén, la Explanada del Templo y en Baalbek, los santuarios romanos. En Egipto, los califas fatimíes construyeron una mezquita sostenida por los muros del gigantesco templo de Luxor. La gran Catedral de Santa Sofía, como se verá más adelante, fue expropiada y apropiada como mezquita-monumento de la victoria y luego se convirtió en objeto de emulación obsesiva y modelo de mezquitas otomanas. No pocos templos romanos y egipcios en particular fueron expoliados por los monarcas musulmanes para "prestigiar" sus palacios y mezquitas.[12]

[12] Rogers, M., *op.cit*, p. 82. A partir del siglo IX, la dinastía abasida, sucesora de la omeya, emprenderá un proceso análogo pero respecto del arte persa. La ya citada falta de tradición arquitectónica de estas dos dinastías árabes y de modelos sagrados propios las obligará a la apropiación del arte de los vencidos. De ahí que cada una desarrollará sus respectivos modelos de mezquita: el más primitivo surgido en el sur de Iraq, Basra y Kufa, se basa en las apadanas o salas hipóstilas persas. Como lo constata el historiador Tabari (s. X), cuando se tuvo que reconstruir la Mezquita de Kufa en 670 se recurrió "a los constructores nativos de los templos de la ignorancia [zoroastrianos], ya que el gobernador se declaró a sí mismo incapaz de expresar lo que necesitaba". Tabari precisa: "El gobernador Ziyad no pudo precisar lo que quería; sólo que deseaba una mezquita sin rival. La pavimentó con guijarros porque cuando los creyentes se humillaban poniendo las manos en el suelo, al levantarse acostumbraban sacudir el polvo dando palmadas. Esto hizo decir a Ziyad: Tengo miedo de que

El Domo de la Roca incluye el fenómeno de apropiación del espacio sagrado judío, pero la construcción misma de esta mezquita octagonal es un caso de apropiación-emulación de formas del arte cristiano. La apropiación y reconsagración del espacio a favor del Islam se debe al califa Omar quien, en un gesto simbólico, ordenó limpiar de inmundicias la Explanada que había permanecido así durante siglos por órdenes de los emperadores bizantinos. Los bizantinos habían desacralizado el sitio con objeto de demostrar la supremacía del cristianismo frente al judaísmo, y más aún la caducidad de éste último.[13] El Islam tomó la actitud opuesta. Para dignificar el sitio, el califa Omar ordenó levantar una especie de baldaquín de madera —con carácter conmemorativo— sobre una roca sagrada que se suponía indicaba el lugar del *sancta sanctorum* del Templo judío y el sitio donde Abraham iba a sacrificar a Isaac. La tradición musulmana afirma que el mismo califa Omar se rehusó a rezar en la

---

con el tiempo se considere dar palmadas una parte ritual de la ceremonia religiosa". El arquitecto principal fue nada menos que un maestro de obras del último emperador persa, quien propuso levantar el techo de los pórticos hasta 15 metros de altura, para lo cual utilizó columnas de piedra con juntas de plomo y hierro. Cuando Ziyad vio la obra dijo: "Así la quería pero no sabía explicarlo". Lo mismo había ocurrido en el 608 cuando los Qoraysh, señores de La Meca, habían tenido que restaurar la Caaba y recurrieron a un carpintero etíope llamado Baqum. Véase Pijoan, José, *op. cit.*, p. 19, y también Scerrato, Humberto, *Monuments of Civilization, Islam*, Nueva York, Grosset and Dunlap, 1976, p. 17.

[13] Ben Dov, Meir, *In the Shadow of the Temple*, Jerusalén, Keter, 1982, pp. 238-241. Los cristianos se rehusaron a construir una iglesia en el solar del Templo considerándolo un lugar maldito y temerosos de que se provocara una insurrección judía. Aparentemente lo que hicieron fue desmantelar los restos que quedaban del Templo de Herodes y del templo romano posterior para reutilizarlos en la Basílica de la Nea, construida ésta como verdadero monumento a la victoria cristiana, a los pies de la Explanada. Sus probables restos han sido localizados en el actual barrio judío. La iglesia fue devastada por los persas y sus aliados judíos en el 614, poco antes de la llegada del Islam.

iglesia del Santo Sepulcro porque consideró que, de hacerlo, las generaciones musulmanas posteriores expropiarían el sitio a los cristianos.

Señala Nasser Rabat: "cualquier estudioso del Domo de la Roca se ha percatado de la ausencia de fuentes documentales sobre su construcción". Sin embargo, hay indicios claros de la iconografía de poder del Islam, así como de los significados políticos coyunturales en los que quedó inmersa la obra. Ésta cumplió esencialmente una triple función: *1)* simbolizar la legitimación de la dinastía omeya como heredera de Mahoma; *2)* crear un santuario alternativo a La Meca en momentos en que ésta había caído en manos de rivales, y *3)* demostrar la supremacía del Islam frente al cristianismo y al judaísmo derrotados a ojos de los califas omeyas precisamente al apropiarse de la ciudad santa para ambos (**fig. 2**).

3.2. Justificación frente a la teología

La idea de que Jerusalén —a pesar de ser ciudad de profetas— fuera necesariamente una ciudad sagrada y venerada para el Islam no era tan evidente en el siglo VII, contrario a lo que creen muchos musulmanes hoy en día (véase *infra*, nota 18). Mahoma había tenido un rompimiento drástico y hasta sangriento con los judíos en Medina cuando se negaron a reconocerlo como Profeta, lo cual le llevó a modificar la dirección de la oración musulmana de Jerusalén a favor de La Meca, ciudad todavía pagana. El Corán mismo nunca nombra a Jerusalén y trata con dureza a los judíos. De ahí que la intención de los omeyas de hacer de Jerusalén la capital de su imperio requiriera de una serie de enredadas justificaciones ideológico-religiosas. En particular había que legitimar la consagración de la ciudad para que rivalizara con La Meca, justo cuando los omeyas estaban inmersos en una guerra civil con dos partidos musulmanes rivales: los alidas (defensores de la familia de Ali, yerno del Profeta) y los grupos puritanos que tenían el control de La Meca y Medina.

En el 672, en Jerusalén, el omeya Moawiya sería confirmado como califa del Islam. A pesar de los cuestionamientos a su legitimidad, según el historiador Al-Tabari, fue crucial el juramento de lealtad que le hiciera el comandante más poderoso del Islam y compañero cercano de Mahoma, Amr Ibn al-Ass. En su juramento éste proclamó a Moawiya como "Rey de la Tierra Santa" (*Amir al-ard al-muqadassa*). El título está cargado de significado ya que, al apropiárselo, los omeyas se vinculaban a la realeza davídica, consagrada por Yahvé, la única realeza humana reconocida por el Dios judío y musulmán.

Los omeyas recurrieron así a su supuesto nexo con Salomón por medio de la Reina de Saba, reina epónima de los árabes en general, como se deriva de los textos de Ibn Munabbih (m. 732), *Kitab al-Tijan fi Muluk Himyar*, y de un *Tafsir*, "comentario", de Muqatil Ibn Sulayman (m. 767).[14]

Por si ello fuera poco, una serie de profecías apócrifas circularon en favor de la dinastía. Entre ellas, una proclamaba que "Alá se dirigió a la Roca del Monte Moriah de Jerusalén y le dijo: Enviaré a mi sirviente Abd al-Malik [hijo de Moawiya] para que construya sobre ti y te adorne".[15] La misma roca, según otra tradición apócrifa, sería identificada como el *axis mundi*, el sitio desde el cual Alá había regresado a los cielos tras la creación del mundo.

Ante las críticas y murmuraciones por los intentos de desplazar a La Meca como centro de peregrinación, Abd al-Malik replicó: "Mahoma os dijo que tenéis que ir a tres lugares santos: La Meca, Medina y Jerusalén, pues yo os digo que uno basta".[16] De ahí que las tradiciones de tipo religioso que pudieran confirmar la sacralidad del templo salomóni-

[14] Rabat, Nasser, "The Meaning of the Umayyad Dome of the Rock", *Muqarnas*, 6, 1989. Véase también el estudio de Soucek, P., "Solomon's Throne: Model or Metaphor?", *Ars Orientalis*, 1993.

[15] *Ibid.*

[16] *Ibid.* Véase también Rabat, Nasser, "The Dome of the Rock Revisited", *Muqarnas*, 10, 1993.

co y su explanada adquirieran gran relevancia. La primera tradición se remonta al acto simbólico del califa Omar, de considerar a la mencionada roca del Monte Moriah, sobresaliente en la explanada, el lugar donde Abraham iba a sacrificar a su hijo Isaac. La segunda identificaba dicha roca con el lugar del *sancta sanctorum* del templo judío, el sitio de la "presencia divina" o *shakhinah* (los judíos no reconocen que dicha roca pueda ser identificada en ninguno de los dos sentidos). Por último, en algún momento del reinado del califa Abd al-Malik, se añadió la creencia de que desde la misma roca Mahoma habría realizado su célebre viaje nocturno al Paraíso (hoy en día los turistas pueden observar la supuesta huella del pie del Profeta sobre la roca sagrada, otra señal de apropiación). Sobre esta última tradición, que no aparece como tal en el Corán, Oleg Grabar y Nasser Rabat coinciden en advertir que la tradición es tardía y tiene un tufo de fabricación piadosa.[17]

El primero que la menciona es Ibn Ishaq en su biografía del Profeta y, en todo caso, se trataría de una suposición ya que la Masjid al-Aqsa, literalmente la "mezquita lejana" que nombra el Corán cuando alude al vuelo milagroso (no confundir *isra* con el *Miraj*), no se refiere necesariamente a Jerusalén sino muy probablemente a un santuario que con ese nombre existía en las afueras de la propia Meca.[18] Lo

[17] Grabar, Oleg, *The Formation of Islamic Art*, New Haven, Yale, YUP, 1987, p. 49.

[18] Grabar, Oleg, "The Dome of the Rock", *Ars Orientalis*, 3, 1959, pp. 33-62. Respecto de la confusión entre el Domo de la Roca y la Masjid al-Aqsa coránica, Alfred Guillaume afirma que, de acuerdo con dos comentadores tempranos, Al-Waqidi y Al-Azraqi, del primer siglo de la Hégira, la Masjid al-Aqsa del Corán es en realidad la localidad de Al-Yirana, situada a 15 km de La Meca. Bukhari, Abu Darr y Malik coinciden en señalar que el ascenso místico de Mahoma, el *Miraj*, ocurrió a partir de una casa en La Meca y no mencionan a Jerusalén. Fue Ibn Ishaq el que introdujo la suposición de que el *Miraj* ocurrió desde Jerusalén. El llamado "*isra* a Yirana" se refiere al hecho de que Mahoma, exiliado de La Meca, se contentó con visitar ese sitio considerado en suelo sagrado pero fuera del

confuso de este episodio se refleja arquitectónicamente en el hecho de que el Domo, en sí, no conmemora el ascenso ya que para tal efecto se edificó, en algún momento, un baldaquín más pequeño, aledaño al gran domo, y llamado Qubbat al-Miraj (Cúpula del Viaje Místico), que señalaría el sitio "preciso" de donde Mahoma emprendió su viaje (**fig. 3**).

3.3. Adopción y adaptación estéticas

La tercera motivación para construir el Domo, con su forma octagonal característica, responde claramente al proceso de adatación y apropiación del arte de los vencidos, en este caso del arte cristiano-bizantino. No hay ningún "milagro árabe" en su diseño o construcción, pues la mano de obra fue sin duda sirio-bizantina. Los musulmanes habían respetado en Jerusalén los grandes templos cristianos, especialmente el Santo Sepulcro. El califa Abd al-Malik tenía que construir un edificio que compitiera en belleza con el Santo Sepulcro, del cual eligió copiar su *martirium* de forma octagonal.

El Domo de la Roca copió incluso la misma alternancia de 12 columnas-cuatro pilares, de evidente simbolismo cristiano, y probablemente también imitó en parte su decoración. Los textos bizantinos nos han dejado descripciones del *Martirium*: "Se construyó un domo en el punto central del edificio, al final de la basílica, estaba sostenido por doce columnas, como los doce apóstoles del Salvador, y sus cumbres estaban adornadas con círculos [diademas] de plata que el Emperador mismo ofrendó a Dios".[19]

Con gran orgullo los escritores bizantinos se referían a la magnífica construcción octagonal del Santo Sepulcro

---

recinto principal de la ciudad y del alcance de sus enemigos. Este *isra* (o peregrinaje) se habría confundido posteriormente con el *Miraj*. "Where was al-Masjid al-Aqsa?", *Al-Andalus*, vol. XVIII-2, 1953.

[19] Mango, Cyril, *Art of the Byzantine Empire*, New Jersey, Prentice Hall, 1972, p. 13.

comparándola incluso con la cristalización misma de la Jerusalén celestial (véase capítulo III): "En el sitio del *Martirium* de la Salvación fue construida la Nueva Jerusalén sobre la antigua, de infame memoria, por el sacrilegio que cometió [el judaísmo] al asesinar al Señor y que la llevó a ser castigada por la desolación e impiedad de sus habitantes [judíos]".[20] La Nueva Jerusalén es el símbolo de la victoria final del Salvador sobre sus enemigos, según lo proclama el Apocalipsis.

Nasser Rabat y otros historiadores del arte coinciden en que en la zona eran comunes las estructuras octagonales bizantinas, si bien interrumpidas por la presencia de un ábside, como la catedral de Bosra o la antigua Iglesia de la Ascención en Jerusalén. Si bien han desaparecido sin dejar mayores huellas, aún se conservan ejemplos bizantinos de esa época, de los siglos IV al VII, especialmente en Italia. Se puede mencionar el bautisterio de San Giovanni in Laterano en Roma; en su interior las columnas clásicas unidas por arquitrabes asemejan las del Domo. Otros edificios comparables son los bautisterios de Ravena, el de los arrianos y el ortodoxo, ambos octagonales y cubiertos con domos, pero también habría que mencionar el *Martirium* de Santa Constanza en Roma con sus doce columnas y su decoración de mosaicos con motivos foliados (**fig. 4**).

Oleg Grabar señala que para este primer monumento del Islam es evidente, por un lado, que los conquistadores árabes, a falta de un arte propio, no tienen otro remedio que adaptarse al gusto de los monumentos cristianos. No obstante, hay dos elementos de originalidad —un primer sello islámico— respecto de los modelos bizantinos: la perfecta simetría radial y la profusa decoración de mosaicos con temas vegetales. Ambos elementos, inusuales en el arte bizantino, se convertirán en rasgos característicos del arte islámico futuro.

[20] *Ibid.*, p.12.

Quizás fueron los propios artistas cristianos los que sugirieron la forma octagonal del *martirium* como adecuada para la Mezquita del Domo en cuyo interior se desarrollara un anillo periférico que permitiría la circunvalación, como imaginaban que se hacía en La Meca. Los omeyas pretenden así crear un nuevo "ombligo del mundo" que desplace a La Meca, que había quedado fuera de su control. Pero el simbolismo va más allá. Al elegir una estructura cupular no sólo se evoca un viejo símbolo de realeza y de dignificación, el baldaquino, sino que incluso parecería un intento deliberado de contraponer el simbolismo esotérico de la esfera al del cubo representado por la Caaba.[21]

3.4. La victoria

Las inscripciones en el interior del Domo de la Roca confirman su carácter de monumento a la victoria sobre judíos y cristianos. Las mismas se refieren a pasajes coránicos de la omnipotencia de Alá, al carácter sobresaliente y superior del profeta Mahoma y al repudio a la Trinidad y a la divinidad de Cristo, suras 112, 33:45, 64:1, 57:2 y 4:169-/171, que en especial dice: "Oh Gente del Libro [judíos y cristianos] no rebasen los límites de su religión, el Mesías, hijo de María es el enviado de Alá [...] crean en Alá y sus enviados y no digan Tres [nieguen la Trinidad] [...] Dios no puede en su gloria tener un hijo [Jesucristo] [...] el Mesías [Jesucristo] no desdeña ser un sirviente de Alá".[22] Dicho sea de paso, estas muestras de caligrafía árabe cúfica, con sentido artístico, son sumamente valiosas ya que todavía no incorporan los puntos diacríticos (**fig. 5**).

[21] Rabat, Nasser, *op. cit.*, pp. 15-18. Véase también Nuseibeh, Said y Grabar, O., *The Dome of the Rock*, Nueva York, Rizzoli, 1996.

[22] *Ibid*, p. 18 y Grabar, O., *The formation of...*, p. 59.

La primera construcción del Domo se debe al califa Abd al-Malik, en 688.[23] El domo original fue ejecutado con técnicas sirio-bizantinas: armadura de madera y un aplanado a base de forro de palma estucado. Lamentablemente mucha de la decoración original se perdió en restauraciones posteriores. Sin embargo, en el tambor aún se aprecian los ricos mosaicos de fábrica bizantina donde se incrusta madre perla para acentuar la alusión a joyas y diademas. La interpretación de las diademas representadas ha sido objeto de controversia. Además de imitar la decoración del desaparecido *Martirium* cristiano, probablemente también se esté aludiendo a verdaderas coronas y gemas que recibía el Domo como ofrendas. La misma costumbre existía en otros santuarios como en el caso de la Caaba que tenía su propio "tesoro".[24]

El impacto que tuvo el Domo de la Roca sobre el arte islámico posterior es uno de los más profundos. Propiamente es la primera vez que el naciente imperio musulmán adopta la cúpula casi como símbolo distintivo, y la llevará a sus más complejas y exitosas elaboraciones en siglos posteriores. Spengler reconoció como sello particular del arte islámico esta preferencia por la construcción de espacios distintivamente "cueviformes". Las cúpulas se convierten en símbolos de la dignidad real de dinastías posteriores coronando por igual mezquitas, puertas de ciudades y palacios. Asimismo, el modelo octagonal se asociaría con mausoleos y pabellones palaciegos. Un siglo después de erigido el Domo, será construido el primer mausoleo islámico conocido, la Qubbat Sulaybiya en Samarra, de forma peculiarmente octagonal, con lo cual recupera el sentido funerario original bizantino. No es de extrañar, pues fue erigido para tumba del califa Al-Mutawakil, a instancias de su madre, quien era cristiana.[25] La forma octagonal del mausoleo se asociaría a

[23] Burckhardt, Titus, *El arte del islam*, Barcelona, Olañeta, 1988, pp. 22-24.

[24] Grabar, O., *The Formation of...*, p. 55.

[25] La idea de construir mausoleos es contraria al Islam a pesar de que la Mezquita del Profeta tiene ese sentido y la de Damasco también. En la

[181.228.95.204] Project MUSE (2025-01-03 16:07 GMT)

la postre con la noción de "ocho paraísos" musulmanes, lo que le aseguró ser favorecida por las dinastías musulmanas posteriores, especialmente las turcomanas y mongolas. Estas estructuras se harán cada vez más ostentosas hasta llegar a obras gigantescas como el mausoleo octagonal del sultán Ilkhanida mongol, Uljaitu (s. XIV) en Sultaniyah, Irán, antecedente directo del Taj Mahal (s. XVII). Curiosamente, la estructura octagonal y cupular musulmana será adoptada por los templarios en Jerusalén —que la considerarán reflejo del templo salomónico original (*sic*) ignorando su origen bizantino—, quienes la llevarán a Europa donde proliferan las llamadas capillas templarias características.

Por último, habría que considerar que el impacto del programa decorativo del Domo de la Roca, tan profuso y rico, constituye en sí un primer "manifiesto" del naciente arte dentro del Islam, si bien todavía no debería hablarse de arte "islámico". No obstante, ya en este temprano monumento están claros los derroteros que seguiría este arte en los siglos venideros: el uso extenso de la caligrafía árabe en bandas, la "enmarcación" de los diseños, los primeros "arabescos" y el colorido profuso y brillante.

El monumento no es "original" desde el punto de vista de su estructura o su decoración, prácticamente "bizantinas", pero indudablemente logra su cometido de ser "espectacular" y de servir a su propósito de ser el "primer monumento a la victoria del Islam".

4. Antecedentes de la Mezquita de Damasco y apropiación del arte bizantino

Los omeyas no tardaron en recuperar el control sobre las ciudades santas de La Meca y Medina y de someter a los

---

interpretación puritana de los wahabitas-sauditas se llegará incluso, en el siglo XVIII, a destruir el Mausoleo del Profeta en Medina y los mausoleos de Ali y los imames en Najaf y Kerbala, hoy en Iraq.

alidas. Un poema cortesano alude a este triunfo: "A nosotros [los omeyas] pertenecen [ahora] las dos casas santas, la Casa de Dios [La Meca] y la Casa Reverenciada en lo alto de Aelia [Aelia Capitolina o Jerusalén]".[26] De esta forma se completaba una trilogía de urbes sagradas: Medina, ciudad del Profeta; La Meca con el Santuario de la Caaba, y Jerusalén como santuario de los profetas judíos y del mesías Jesús, a lo que se le añadió su asociación con el *Miraj* ya mencionada.[27]

Con el precedente del Domo y las justificaciones hechas, el califa Al-Walid, hijo de Abd al-Malik, dio un nuevo impulso al desarrollo del arte islámico con la construcción de tres nuevas y magníficas mezquitas: la de Al-Aqsa, al lado del Domo, la de Medina y la de Damasco. Sin embargo, a diferencia del Domo los musulmanes elegirían como modelo para estas mezquitas la basílica bizantina, mucho más práctica como lugar de reunión y de oración. J. W. Allan, siguiendo a Creswell, confirma la datación arqueológica de Al-Aqsa, que sería contemporánea del Domo, de ahí que su primera "versión" humilde se pueda remontar incluso al califa Omar. Esta obra, a su vez, habría sido ampliada según lo atestigua el monje Arculfo, quien visitó Jerusalén en 670: "los sarracenos atienden la oración en una casa cúbica [*sic*] que han construido con poco arte, con tablas y vigas sobre el Templo [judío]..." Aunque es difícil de precisar la fecha

[26] Rabat, Nasser, *op. cit.*

[27] El único otro caso en el que el Islam sunita se permitió reconsagrar un espacio sagrado es el de la Mezquita de Hebrón por ser la tumba de Abraham y otros profetas judíos reconocidos por el Corán. Sin embargo, no se trata de un lugar propiamente de peregrinación como Medina, La Meca o Jerusalén. Esta aspiración de "monopolio" de las ciudades santas , bajo un solo Estado musulmán, se mantiene hasta ahora. En el siglo XX los monarcas hashemitas de Jordania, apoyados por los británicos, quisieron restaurar ese control pero primero perdieron La Meca y Medina y luego perdieron las ciudades palestinas de Jerusalén y Hebrón, tras la guerra de 1967, si bien todavía Israel les reconoce un estatus de custodios que ahora les es disputado por el nacionalismo palestino.

de su construcción "definitiva" (Abd al-Malik o Al Walid), la Mezquita de Al-Aqsa completa la apropiación de la Explanada del Templo sobre todo porque, *ex-post-facto*, materializa el nombre legendario ("La más Lejana") mencionado en el Corán (véase nota 18 *supra*). Aunque muy reconstruida, tiene una sala de oración formada por arquerías perpendiculares al muro de la *qibla* lo que, junto con su decoración de mosaicos, acentúa su aspecto de basílica. Algunos historiadores especulan que esta mezquita pudo haber sido construida sobre una estructura bizantina o que los omeyas la justificaron como emulación de la gran basílica de Constantino en Jerusalén, la ya mencionada Nea.

Lo que sí es seguro es que el califa Al-Walid recurriera a la justificación de la dignificación de un espacio consagrado en el caso de su reconstrucción de la mezquita-casa-mausoleo del Profeta en Medina, efectuada en el año 707. Contrario a las indicaciones explícitas del fundador del Islam, el califa eligió materiales sumamente costosos. Además del oro requerido para los cientos de miles de mosaicos bizantinos, Al-Walid decoró el *mihrab* —al parecer el primero en la historia del arte islámico— con zafiros y ágatas. Un verso coránico estaba inscrito con letras de oro fundido. En el *mihrab*, una de las joyas incrustadas era tan grande que tenía su nombre propio, Al-Qalila (en el Domo de la Roca también pendía una perla gigante llamada Yatima).[28] De esta mezquita no quedó nada y por lo tanto es difícil precisar cómo se adaptó la planta basilical, ya que el califa tuvo que superponer su ampliación a la construcción previa y a la presencia del mausoleo de Mahoma incrustado dentro de la sala de oración.

Una tradición ilustra el impacto del arte monumental y suntuario de los omeyas entre los musulmanes puritanos de

[28] Rabat, Nasser, *op. cit.* Hay muchas hipótesis sobre el origen del *mihrab* que se discutirán más adelante. Probablemente no sea sino una reminiscencia del ábside de las iglesias. Véase Khoury, Nuha, "The Dome of the Rock, the Kaaba and Ghumdan", *Muqarnas*, 10, 1993.

Medina. En una visita del califa omeya Al-Walid a Medina éste preguntó a Aban, hijo del califa Othman: "¿En qué se diferencia nuestra construcción de la vuestra [anterior]?" A lo que [Aban] contestó: "Nosotros [habíamos construido] siguiendo las normas [de humildad] de la mezquita, vosotros [omeyas] construís al estilo de las iglesias [bizantinas]".[29]

4.1. Justificación de la Mezquita de Damasco

El hecho es que, con el antecedente de la Mezquita del Domo y los inmediatos de Al-Aqsa y Medina, el califa Al-Walid, quien había decidido hacer de Damasco y no de Jerusalén la capital definitiva, se sintió legitimado para emprender una tercera obra de gran suntuosidad: la Mezquita de Damasco, símbolo del poder de su dinastía sobre el Islam puritano de Arabia y sobre los cristianos.

Los omeyas habían optado por emular la suntuosidad de las basílicas bizantinas. Pero en la Mezquita de Damasco el derroche de recursos y la ostentación provocó críticas de los guardianes del Islam, que no podían evitar el surgimiento de un arte "dentro del Islam", a todas luces de interés dinástico, que violaba las directrices y el espíritu de la fe musulmana. Los califas supieron justificarse nuevamente. El geógrafo Al-Maqdissi (s. X) recoge una tradición de la época omeya:

> El califa Al-Walid hizo bien pues ante las iglesias suntuosas de Siria tenía que oponer algo más suntuoso. Ciertamente Al-Walid hizo lo correcto porque él tenía a Siria como una tierra ocupada largo tiempo por cristianos y notó que las hermosas iglesias, que aún les pertenecían, eran tan esplendorosas como la del Santo Sepulcro y la de Lidia y Edessa. Así es que pensó en construir para [orgullo] de los musulmanes una mezquita que fuera única y maravillosa para el mundo y de la misma forma había sido movido Abd al-Malik cuando vio la grandiosidad de la *qubba* [*martirium*] del Santo Sepulcro y te-

[29] Diez, Ernst, *op. cit.*, p. 34.

> mió que su magnificencia conmoviera las mentes de los musulmanes y entonces decidió construir el Domo de la Roca.[30]

Cuando los cristianos rindieron Damasco en el 635 estipularon, en el acuerdo de *dhimma* o sometimiento de los cristianos vencidos, que mantendrían la mitad del *temenos* de la iglesia de San Juan. Pocos años después, en el 661, cuando Moawiya decidió establecer la capital en Damasco, quiso adquirir la totalidad del *temenos* pero los cristianos se rehusaron. Al-Walid (684-705) hizo la misma propuesta y ofreció una gran suma de dinero y añadió: "Si no consentís de buen grado, derribaré la iglesia por la fuerza". Los cristianos persistieron y según el cronista Baladhuri, Al-Walid recurrió a la expropiación.[31] Según el cronista Al-Maqdissi, el califa Al-Walid se empeñó en hacer de su mezquita una obra que rivalizara con la iglesia de San Juan y trajo artistas de Bizancio. Dedicó a la obra el impuesto de toda Siria además del tributo de oro y plata de Chipre, "los mosaicos los recibió como presente del emperador de Constantinopla".

Ningún monumento como este temprano del Islam para ejemplificar al mismo tiempo la inexistencia, hasta ese momento, de un arte islámico *en sí* y la necesidad de apropiarse del de los vencidos. Oleg Grabar explica la paradoja:

> No sólo las dimensiones de la mezquita fueron predeterminadas por el templo romano que ocupaba el solar sino que casi todos los elementos de la construcción: piedras talladas, columnas, capiteles, arcos, en suma todos los morfemas de esta mezquita provienen de edificios paganos y cristianos que ocuparon previamente ese solar. La técnica, aunque no el tema, de los bellos mosaicos de su decoración recuerda igualmente los edificios más antiguos de Damasco. No hay nada de islámico en los elementos de este primer monumento islámico por definición.[32] **(fig. 6)**

[30] *Ibid.*, p. 26.
[31] Pijoan, J., *op. cit.*, p. 26.
[32] Grabar, O., *Penser l'art...*, p. 64.

Por si fuera poco, para legitimar tal derroche de recursos Al-Walid añadió la cuestión de la "dignificación". Así, se hizo gran propaganda a la leyenda de cómo los obreros habían localizado bajo la iglesia cristiana la cabeza de San Juan (considerado un profeta en la tradición musulmana), la cual se colocó en una especie de relicario en el interior de la mezquita: expropiación de un santo cristiano que a la vez recuerda el carácter excepcional de santuario que se dio a la Mezquita del Profeta en Medina. Como muestra más clara de la apropiación del sitio sagrado de los vencidos, los omeyas respetaron escrupulosamente el perímetro y hasta los muros de la iglesia, que a su vez eran los del antiguo templo de Júpiter Damasceno conservados por los cristianos. Por si los argumentos no fueran suficientes, se hizo circular la leyenda de que en las obras de remodelación había sido descubierta una tableta salomónica que predecía la llegada del Islam. Así Al-Walid ordenó escribir con letras de oro que la construcción de la mezquita era necesaria para consagrar el culto a un solo Dios.[33]

4.2. Apropiación de formas arquitectónicas

Como matriz donde se genera el arte islámico temprano, la Mezquita de Damasco añade a la del Domo la apropiación de una serie de formas arquitectónicas de gran trascendencia. Dice Creswell: "Desde un punto de vista formal, la Mezquita de Damasco respeta, a tal punto, las normas de la basílica cristiana primitiva que es incluso problemático saber si se trata de una construcción nueva o de la remodelación de la basílica de San Juan".[34] Henri Stierlin, al igual que otros

[33] Khoury, Nuha, "The Great Mosque of Cordoba in the Tenth Century", *Muqarnas*, 13, 1996, p. 85.

[34] Vogt-Goknil, Ulya, *Mosquées*, París, Chene, 1975, p. 38. Fue la sala de audiencia palatina, la basílica, elaborada por la arquitectura romana, el modelo común de la iglesia, sinagoga, palacio y mezquita musulmanes. No es pues por el lado de la liturgia —dice Torres Balbás— por el que ha-

autores, sostiene la tercera tesis de que la basílica en realidad no fue demolida sino desmantelada para reutilizar los materiales más lujosos, en particular las columnas monolíticas que a su vez procedían del Templo de Júpiter Damasceno así como las dovelas de los arcos, finamente trabajadas. De cualquier forma, la mezquita conservaría su peculiar aspecto basilical con las naves paralelas al muro de la *qibla*, lo que confirmaría la hipótesis de una simple reorientación Norte-Sur (hacia La Meca) de la basílica original cuyo eje debió ir Este-Oeste.[35] Donde hicieron falta columnas y arquerías se reutilizaron las de la iglesia principal de Antioquía. Para solucionar la anomalía los arquitectos musulmanes simplemente incrustaron una nave central, en dirección Norte-Sur, perpendicular al muro de la *qibla*, con lo que se enfatizaba el *mihrab* abierto en dicho muro. Esta misma traza se convertiría en modelo a seguir en las mezquitas llamadas de sala hipóstila desde España hasta la India.

Otro aspecto interesante es la pequeña arquería sobrepuesta que intenta elevar la altura de la sala basilical (**fig. 7**). Al-Qazwini dice: "la mezquita está construida sobre columnas de mármol de dos pisos, las de abajo son altas, las

---

bría que buscar la clave de la ordenación arquitectónica de la mezquita sino a través de las instituciones gubernamentales o del ceremonial áulico que les está asociado. Respecto del *mihrab*, Sauvaget afirma que se trata de una réplica reducida del ábside terminal de las salas de audiencia palatinas. Según esta hipótesis, mezquita y sala de audiencia son variaciones de un tipo único de planta obligado al ser idénticas las ceremonias celebradas en ambos lugares. Según Lambert, las mezquitas también podrían derivar de las sinagogas antiguas orientadas a Jerusalén. Había un nicho abierto en el muro orientado a Jerusalén, además de un patio con arcadas como en la sinagoga de Dura Europos, sobre el Éufrates. Sus excepcionales frescos fueron desmantelados, transportados y ensamblados en el Museo de Damasco. Véase Torres Balbás, Leopoldo, "Origen de las disposiciones arquitectónicas de las mezquitas", *Al-Andalus*, vol. XVII, 1952, p. 395.

[35] Stierlin, Henri, *Architecture de l'Islam*, Friburgo, Office du Livre, 1979, p. 40.

de arriba más pequeñas".[36] Esta solución práctica y la vez estética deriva también de las basílicas donde la nave central recurre a esta solución para elevarse sobre las laterales, lo que permite la entrada de luz. La misma idea se adoptó en la Mezquita de Córdoba, si bien con mayor elegancia y originalidad. Curiosamente la misma solución aparecerá siglos después en la Mezquita de Delhi, construida con pilares reutilizados de templos hinduistas y jainas.

La cúpula frente al *mihrab* sería otra forma de acentuar la importancia de éste. La cúpula de Damasco, al igual que el Domo de Jerusalén, mereció una gran atención y se volvió objeto de emulación en posteriores mezquitas. Aunque la original se perdió, fue llamada "el Águila" y era de madera cubierta con pinturas y dorados y reforzada con aristas en forma de estrella, de donde probablemente evolucionarían las bóvedas de crucería musulmanas como las de Córdoba. Ibn Jubayr en el siglo XII la describe con gran admiración: "Cuando uno la mira se queda sorprendido ante el espectáculo que los hombres han comparado con el vuelo del águila: el domo es su cabeza, la nave es su pecho y los muros [que se extienden de Este a Oeste] son sus alas".[37]

Otro elemento de apropiación procedente de la basílica es el atrio. La arquería abierta al patio se convertiría en un elemento "típico" de la arquitectura de mezquitas, llamado *riwaq*. Curiosamente el modelo para estos portales procede de las basílicas, pero también era característico de los palacios bizantinos de los siglos V y VI. Una arcada de este tipo, que podría pasar por el modelo para el de la mezquita, es la que se representa en los mosaicos de Ravena (**fig. 8**). En este caso la arquería es un símbolo de soberanía y realeza, como lo explica Ernst Diez: "Las arcadas eran una forma arquitectónica centenaria del helenismo que los árabes toma-

[36] Rubiera, Ma. de Jesús, *La arquitectura en la literatura árabe*, Madrid, Editora Nacional, 1981, p. 110.

[37] Bloom, Jonathan, "On the Transmission of Designs in Early Islamic Architecture", *Muqarnas*, 10, 1993. p. 25.

ron. La arcada proclama siempre el carácter real o sacro de un edificio [...] en la última época del imperio romano y durante la Edad Media se consideró la arcada como imagen particular del Palacio Sagrado (de Constantinopla) con sus relaciones celestes; sólo en el Renacimiento se perdió este simbolismo".[38]

Otro objeto de apropiación parece ser el nicho que fungía como *mihrab,* éste podría ser una adaptación de los nichos de las iglesias coptas. A partir de Damasco se impone el prototipo de futuros *mihrab* en los que se decora ricamente el arrabá (encuadramiento) sobre el arquito del nicho. Probablemente la mezquita contó con un *mimbar* (púlpito), ya que éste se había introducido por primera vez en la Mezquita de Amr Ibn al-Ass en Egipto. El término *mimbar,* aparentemente etiope o copto, delata que es otro préstamo del arte cristiano.[39] Creswell llama la atención sobre otra innovación importante que es la construcción de minaretes, quizás los primeros, para lo cual simplemente se adaptaron las torres esquineras del antiguo templo pagano-cristiano.

Sin embargo, el elemento más llamativo de esta mezquita basilical fue sin duda su esplendorosa decoración a base de mosaicos con diseños vegetales bizantinos. Diversos autores confirman que los mosaicos fueron traídos de Constantinopla. Su estilo podría calificarse efectivamente de bizantino-áulico. Representan vergeles y palacetes de estilo clásico, mientras que los mosaicos de la mezquita de Jerusalén reflejan una mayor estilización de las formas vegetales por influencia siria. Aunque los mosaicos de Damasco se han perdido en gran parte, tienen una peculiar importancia porque, a pesar de su diseño bizantino, representan la primera evocación iconográfica del Paraíso coránico con sus jardines, ríos y pabellones. En algunas áreas predominan

[38] Diez, Ernst, *op. cit.*, p. 20.

[39] Michell, George, *Architecture of the Islamic World,* Nueva York, William Morrow, 1978, p. 36.

motivos geométricos notablemente similares a los de Ravena (**fig. 6a**). Casi todos los testimonios de autores contemporáneos destacan la belleza de los mosaicos, como Al-Qazwini: "Una de las maravillas de Damasco es su aljama de las maravillas [...] son un verdadero goce sus imágenes [...] sus árboles no se desnudan y los frutos permanecen a lo largo del tiempo [...] ni se marchitan al cambio de estaciones [...] Al-Walid se preocupó mucho en construir edificios y mezquitas, se gastó en su construcción los impuestos de siete años...".[40]

Según un cálculo, la superficie total cubierta por mosaicos en la mezquita equivaldría a un acre de terreno.[41] De tal superficie sólo quedan unos cuantos restos, ya que la mezquita sufrió graves daños e incendios en el siglo XI; en el XIII, por el saqueo mongol, y en el XV, por el de Tamerlán. Sin embargo, el daño más grave fue provocado por un incendio a fines del siglo XIX.

B. Finster recopiló descripciones literarias de la mezquita, principalmente anteriores al incendio del siglo XV. En ellas los autores transcriben los textos epigráficos coránicos, hoy desaparecidos, que acompañaban los mosaicos y que confirmaban su alusión al Paraíso. Además de la *fatiha*, la primera sura, se habla del Día del Juicio y de la promesa del Paraíso, "de jardines y ríos" y pabellones (*guraf*) elevados para los justos. Un texto del siglo IX en particular enfatiza la intención de representar el Paraíso no sólo en la mezquita de Damasco sino en su cuasi gemela de Medina. Ibn Zabala dice: "Ahí en los mosaicos reprodujimos lo que encontramos como imágenes de árboles y castillos del Paraíso [...] cuando un artesano lograba representar exitosamente un gran árbol en el mosaico el califa le daba un bono extra de treinta *dirhems*".[42]

[40] Rubiera, María de Jesús, *op. cit.*, p. 109.

[41] Hoag, John, *Islamic Architecture*, Nueva York, Abrahams, 1977, p. 25.

[42] Brisch, Klaus, "Observations on the Iconography of the Mosaics in the Great Mosque of Damascus", en Soucek, Priscilla (ed.), *Content and*

La Mezquita de Damasco representa ante todo un segundo encuentro entre el naciente arte del Islam, arte dinástico por excelencia, y el arte cristiano de los vencidos, el cual sin embargo es visto como un desafío en su ostentación. Para enfrentarlo, los omeyas deciden apropiarse de sus formas, reelaborándolas, recomponiéndolas y adaptándolas para poder emularlo. El resultado fue tan exitoso que incluso los enemigos de los omeyas, los califas abasidas, no sólo respetaron estos edificios sino que incluso intentaron a su vez apropiárselos. Fue el caso del califa abasida Al-Mamún, que llegó a sustituir el nombre de su rival Al-Walid en sus mezquitas para colocar el suyo, de manera similar a como los faraones solían borrar los nombres de sus antecesores en los grandes templos egipcios.

El modelo inspirador de la Mezquita de Damasco ejerció tal influencia que se puede rastrear en aljamas construidas al menos hasta el siglo XIII, especialmente en el Medio Oriente, Anatolia y el norte de África. La idea de multiplicar arquerías paralelas al muro de la *qibla* parece emanar o al menos consolidarse a partir de este modelo y del desaparecido de Medina, como se puede apreciar en una rara representación "pseudo-isométrica" de una sala hipóstila omeya (probablemente la Mezquita de Sanaa, Yemen), que se utilizó como frontispicio decorativo de un Corán del siglo VIII (**fig. 9**). Una adaptación casi contemporánea de una basílica se encuentra en Dyarbakir, en donde las columnas de la sala de oración se desarrollan de forma perpendicular a la *qibla*. El modelo de Damasco es más claro en la Mezquita de Alepo, luego en Harran, Silvan, y Mardin en el norte de Iraq. Seis siglos después aún sirvió de modelo a la Mez-

---

Context of Visual Arts in the Islamic World, Pennsylvania, PUP, 1988, pp. 16-18. Casi todas las crónicas coinciden en señalar que el califa recurrió al emperador de Bizancio para pedirle el envío de artífices que construyeran y decoraran estas mezquitas, "y éste le envió un artesano con 320 quintales de mosaico". Véase Rubiera, María de Jesús, *op. cit.*, p. 116.

quita de Isa Bey en Efeso, encargada a un arquitecto damasceno. El legendario Domo del Águila sirvió de modelo a la restauración que el sultán selyucida, Malik Shah, hiciera de la Mezquita de Isfahan en 1086. El de Damasco mide 21.66 metros de diámetro y el de Isfahan 21.70 metros.[43]

Las mezquitas indo-islámicas y las del norte de África seguirán en general estos modelos sin dejar de experimentar soluciones propias.

5. Iglesia de San Vicente, Mezquita de Córdoba: monumento a la victoria de los omeyas en España

Olague considera que la Iglesia de San Vicente de Córdoba, la futura mezquita, había sido construida en los siglos V o VI en tiempos del rey visigodo Leovigildo, cuando aún existía una presencia bizantina en el este de Andalucía. También señala la probabilidad de que el culto que se celebraba ahí fuera todavía arriano y por lo tanto más afín a la concepción que tenía el Islam de lo que "debía ser el cristianismo".[44]

En la célebre crónica *Fath al-Andalus* (*Conquista de Andalucía*) se dice: "Córdoba ciertamente fue tomada por capitulación y por ello dejóse a los cristianos, hasta hoy, la iglesia que está al occidente de ella".[45] Es decir que hubo un pacto de *dhimma*, de sometimiento a las normas islámicas: los cristianos pagarían el tributo de capitación, la *dyizzia*, a cambio de lo cual serían tolerados como comunidad religiosa autónoma (*milla*), podrían conservar sus iglesias aunque no construir nuevas.

[43] Bloom, J., *op. cit.*, p. 24.

[44] Ocaña Jiménez, M., "La Basílica de San Vicente y la Gran Mezquita de Córdoba", *Al-Andalus*, VII, 1942, p. 349. El arrianismo, de tendencia unitaria, se mostraba con mayor afinidad al espíritu islámico; enfatizaba, entre otras cosas, la naturaleza humana de Jesucristo.

[45] Sánchez Mármol, Fernando, *Andalucía monumental*, Granada, EAUSA, 1985, p. 26.

Respecto de la fundación de la mezquita española, es elocuente la crónica de Ibn Idari, quien narra:

> [...] cuando los musulmanes conquistaron Al-Andalus siguieron la conducta de Omar Ibn Jatab, expropiaron a los cristianos —rendidos por capitulación (*dhimma*)— la mitad de toda iglesia que poseyeran, así se había hecho con la Iglesia de Damasco y otras. Del mismo modo, los musulmanes compartieron con los cristianos la iglesia mayor de Córdoba: los musulmanes construyeron su mezquita en una parte y quedó la otra para los cristianos y fueron destruidas el resto de las iglesias de la ciudad.[46]

Al-Maqqari también refiere este episodio. Ibn-Idari aclara que fue el primer omeya, el emir Abd al-Rahman, el que decidió apropiarse de la totalidad de la Iglesia de San Vicente para hacer de ella la mezquita principal de Córdoba: "Cuando Abd al-Rahman [I] ben Muawiya entró en Al-Andalus se interesó en el asunto de la mezquita. Convocó a los [cristianos] mozárabes de Córdoba y les pidió la venta de la parte que poseían de la iglesia [...] remunerándolos por ello en cumplimiento del pacto [de *dhimma*] por el cual habían capitulado y permitiéndoles la reedificación de otras iglesias [que habían sido destruidas]".[47] En el 785 se inició el derribo de la iglesia y la ampliación de la mezquita. Se dice que Abd al-Rahman [I] se gastó ochenta mil dinares.[48]

Algunos autores españoles como Ocaña Jiménez consideran mera propaganda política del califato la tradición de que los musulmanes hubieran "compartido" la Iglesia de San Vicente con los cristianos. "¿Cómo puede imaginarse que unos cristianos conquistados estuvieran dispuestos a oír mi-

[46] Rubiera, María de Jesús, *op. cit.*, p. 111.

[47] *Ibid.* Sobre la conquista temprana de España y el periodo del emirato omeya existen serias lagunas documentales. Al respecto, véase Collins, Roger, *La conquista árabe, 710-797*, Barcelona, Crítica, 1991 y Fletcher, Richard, *La España mora*, Guipúzcoa, Nerea, 2000.

[48] *Ibid.*

sa en un edificio en que pared por medio podían escuchar los loores a Mahoma y viceversa?" Como dice Olague: "¿Puede imaginarse una torre en donde se mezclan las llamadas de las campanas con las voces de los almuédanos?"[49]

Si bien las dudas de Ocaña Jiménez y de Olague son razonables, parecen surgir de su desconocimiento de los pactos de *dhimma* que, sobre todo en los primeros tiempos del Islam, solían incluir este tipo de soluciones por "exóticas" que nos parezcan.

El nexo de la mezquita de Córdoba con la de Damasco, más en el mito que en la forma estética, es un tema que aparece como constante en las crónicas califales y que es visible en la comparación insistente de los dos edificios. Que los omeyas cordobeses quisieran evocar y emular su glorioso pasado en Siria es un hecho. Abd al-Rahman I no sólo inició la construcción de la Gran Mezquita en Córdoba sino que paralelamente se construyó un palacio llamado Al-Rusafa en recuerdo del de Siria y plantó palmeras en él. En un poema autobiográfico se compara a sí mismo, extranjero inmigrado, con la palmera solitaria.[50]

Desde el 785 cuando se inició la construcción de la Mezquita de Córdoba hasta el siglo X cuando se hicieron las últimas ampliaciones, la intención de los califas será la de hacer del edificio un monumento al poderío del Islam y de la dinastía omeya exiliada; así lo entendían los cristianos. En la puerta de Al-Hakam aparecen versos contra la Trinidad, como la sura 6:101-102: "A él se debe el origen de los cielos y la tierra, no tiene hijo y no tiene compañero".

[49] Sánchez Mármol, F., *op. cit.*, p. 27. Según los anales de Al-Hakam II, en la época de Abd al-Rahman I (siglo VIII) había en Córdoba 490 mezquitas. Según Ibn Hayyan en tiempos de Almanzor, siglo XI, había 1600. El número de mezquitas parece exagerado, lo cual era usual en las crónicas árabes. Levi Provensal logra inventariar sólo 45 en el siglo X. Véase Ocaña Jiménez, *op. cit.*, p. 357.

[50] Burckhardt, Titus, *La civilización hispano-árabe*, Madrid, Alianza Editorial, 1977, p. 17.

Una serie de relatos que circulaban en torno a la mezquita, recogidos por Ibn Bashkuwal y Al-Razi, vinculan la aljama cordobesa con la Mezquita de Damasco. La historia de ambas es similar: se eligió, como en Damasco, el sitio de la iglesia principal; cristianos y musulmanes compartieron el mismo edificio hasta que el respectivo califa omeya decide, en ambos casos, comprar la parte de la iglesia, demolerla y crear un edificio nuevo y esplendoroso. Ibn Bashkuwal recupera la dimensión escatológica cuando introduce otra profecía salomónica apócrifa: en el sitio de la futura mezquita hispana había existido un basurero. El rey Salomón había enviado a sus *yinn* (genios) a limpiar el lugar ya que él sabía que "en ese lugar sería construida una casa en la que Dios será adorado" (*baytun yubadu allahu fihi*). Abd al-Rahman I está así "predestinado" para cumplir esa profecía, lo que recuerda la narración equivalente respecto de la tableta salomónica "descubierta" en el solar de la Mezquita de Damasco. Aún en busca de más elementos legitimadores, el emir cordobés usa el sobrenombre de "halcón de los Qoraysh", lo cual lo vincula a la tribu ennoblecida del Profeta.[51] En ese sentido la mitificación del aspirante omeya al califato compite con la propaganda de los abasidas de Bagdad que se ostentan como miembros del clan "hashemita" del Profeta.

En la mezquita destacan algunos versos coránicos apropiados para los omeyas porque parecen aludir a su predestinación, el 3:7-8: "Nuestro Señor no permitas que nuestros corazones se desvíen ahora, tú eres el proveedor". En el domo de la *maqsura* (área frente al *mihrab*) aparece el verso 22, 77-78: "Ustedes que creen inclínense y adoren. Él los ha escogido y no les ha impuesto dificultades, los ha llamado [sus] enviados"[52] (**fig. 10**).

En este intento por prestigiar el monumento, de acuerdo con la crónica de Ibn Abd Rabih al-Iqd, el *mihrab* de la

[51] Khoury, Nuha, "The Great Mosque of Cordoba in the Tenth Century", *Muqarnas*, 13, 1996, pp. 81 y 86.

[52] *Ibid.*

mezquita cordobesa se pretende una copia del de la Mezquita de Medina, según la restauración de Al-Walid. En el *mihrab* cordobés aparece la sura 2:238 que exhorta a los creyentes a guardar las oraciones y el verso 31:22: "El que se somete enteramente a Dios..." La inscripción en mosaico en kúfico reproduce los versos 32:6 y 40:65: "Él es el que conoce todo lo oculto y evidente, el Exaltado, el Misericordioso"[53] **(fig. 11)**.

Los tres domos sobre el área de la *maqsura* parecen ser una evocación deliberada de Damasco. Otro nexo con el oriente sirio lo constituye el *mihrab*, no sólo por la decoración de mosaicos bizantinos sino por la forma poligonal que adquirió con Al-Hakam II; dicha forma podría evocar el Domo de la Roca.[54]

Ibn Idari relata cómo Al-Hakam había escrito al emperador de Bizancio pidiéndole que le mandase un artesano, imitando lo que había hecho (su ancestro) el califa Al-Walid en la construcción de la Mezquita de Damasco: "Volvió la misión diplomática de Al-Hakam con el artesano y con tres-

[53] *Ibid.*, p. 88.

[54] Burkchardt, T., *op. cit.*, p. 19. El concepto de *mihrab*, dice Burckhardt, corresponde estrictamente al *sancta sanctorum* del templo salomónico.

[55] Barrucand, Marriane y Achim Bednorz, *Arquitectura islámica en Andalucía*, Colonia, Taschen, 1992, p. 84. El emperador al que alude la crónica es Nicéforo II Phokas. Henri Stern ha demostrado que los mosaicos del *mihrab* de Córdoba son bizantinos y que el trabajo debió realizarse hacia 971. Cubren una superficie de 20 metros cuadrados, muy inferior al acre calculado para la Mezquita de Damasco. La técnica aplicada en Córdoba corresponde a la de mosaicos existentes en Santa Sofía, pero son de menor calidad aunque de gran colorido. Así, las teselas de Córdoba siempre están en posición plana mientras que en Constantinopla se les daba una inclinación gradual para obtener un máximo efecto de luminosidad, matices y perspectiva. Parece claro que los artesanos del *mihrab* de Córdoba deseaban enfatizar el aspecto bidimensional, plano, de sus diseños de arabescos en los que la perspectiva o el volumen no interesan, en cambio la policromía, el contraste agudo de colores es lo realmente importante (véase el capítulo "Dios y el arte").

cientos veinte quintales de teselas de mosaico que enviaba el rey de Bizancio".[55]

En las sucesivas ampliaciones de la aljama cordobesa se trataba no sólo de "dar cabida a los fieles" sino de alcanzar proporciones de monumentalidad (en cada ampliación se requirieron derribos de casas cuyos dueños eran indemnizados). La mezquita se volvió el símbolo de la capital del califato y fue cuestión de prestigio de los sucesivos califas añadirle nuevas arquerías hasta que la sala hipóstila alcanzó una superficie de 178 por 128 metros; se convirtió en la tercera mezquita más grande del mundo islámico, superada por las dos mezquitas de la Samarra abasida, hoy arruinadas y de calidad muy inferior.

No obstante, el elemento de la mezquita que concentraría, como tal, el simbolismo de la victoria fue sin duda el alminar. Abd al- Rahman III en el 952 ordenó levantarlo "de 100 varas de altura" (aproximadamente 33 metros hasta el remate), con dos escaleras interiores, paralelas. La planta de la torre tuvo 8.50 metros por lado. Según Al-Maqqari, en la parte superior había un remate con dos manzanas doradas y una plateada coronadas por una granada dorada. Una burda representación en relieve del minarete, con cuatro cuerpos superpuestos en pirámide, subsiste en la Puerta de Santa Catalina. Éste será quizás el primero de una serie de alminares monumentales en el Occidente islámico. En el Oriente, la Mezquita de Damasco no parece haber contado con minaretes espectaculares, en cambio el de la mezquita abasida de Samarra (s. IX), con su forma de zigurat, probablemente fue el primero, en Oriente, en tener ese carácter simbólico de torre de la victoria.

En la Mezquita de Córdoba los omeyas españoles recapitularon conscientemente su pasado real e imaginario en Siria, lo cual sugiere que algunas características de la Mezquita de Córdoba evocan las de Damasco y Medina.[56] Al mismo

[56] Bloom, Johnathan, *op. cit.*, p. 25.

tiempo, la aljama conjuga dos tradiciones en su vocabulario arquitectónico, el sirio-bizantino y el hispano-cristiano. El resultado de su composición final es una nueva formulación estética de la arquitectura del Islam. A diferencia de la Mezquita de Damasco, todavía "bizantina" en sus soluciones, en Córdoba se alcanza una primera síntesis armoniosa de elementos cristianos occidentales y orientales adaptados e islamizados. Córdoba es sin duda la matriz donde se gesta el arte hispano-magrebí o arte islámico occidental. Las arquerías ya no reproducen la función que cumplen en la basílica cristiana. Además de crear un amplio espacio techado, en contra de los patrones clásicos, hay un deliberado efecto estético al concebir, como apunta Chueca Goitia, la arquería como pantalla o bambalinas:

> En la arquitectura islámica, en la hispano-magrebí en especial, éstas que hemos llamado pantallas arquitectónicas alcanzan un papel preponderante en la formación del espacio [...] Suelen constituirse por arquerías sobre columnas [...] uno de los más nobles y significativos espacios de este género formado por sucesión de pantallas es la Mezquita de Córdoba [...] aparecen ya en plena significación estética unas mágicas pantallas de columnas, verdadero filtro visual para el salto espacial que anteceden al *mihrab*.[57]

El efecto del bosque de arquerías, a diferencia de las basílicas, es el de evitar, aunque sea en apariencia, un plano axial. Dice Burckhardt que de manera muy consciente la arquitectura islámica asimiló, mejor que ninguna otra, la simbología de la arquería y la desarrolló en infinitas formas: "No es casual que el nombre árabe de arcada, *rawq/riwaq* en

[57] Chueca Goitia, Fernando, *Invariantes castizos en la arquitectura española*, Madrid, Dosset, p. 60. Las mezquitas norafricanas, como la de Qairawan, no pueden evitar el contagio de la sala hipóstila, al estilo cordobés, pero tampoco logran imitar el efecto estético tan particular de los dos niveles de arquerías que curiosamente no se alcanza a repetir fuera de Córdoba.

plural, se haya convertido en sinónimo de bello, grácil y puro; una sencilla arcada construida con armonía en las proporciones tiene la virtud de transformar cualitativamente la realidad cuantitativa del espacio".[58]

Curiosamente, la mezquita cordobesa original, con 11 naves perpendiculares y no paralelas a la *qibla*, sigue el precedente de la Mezquita de Al-Aqsa en Jerusalén. Se reutilizaron columnas y capiteles de edificios visigóticos y romanos (apropiación por medio de la expoliación). Dada la amplitud de la zona techada se requería mayor altura por cuestiones de proporción y se ideó la solución de la doble arquería colocando pilares sobre las columnas. Además del efecto estético-arquitectónico, las arquerías de Córdoba retienen la función de los acueductos romanos. De esta forma, la parte superior del segundo nivel de las arquerías recoge la lluvia que escurre de las techumbres a dos aguas para conducirla hacia el muro de la *qibla*, desde donde la botan hacia la calle.

Pero además de esta solución ingeniosa y estética, los historiadores del arte han fijado su atención en el entrecruzamiento de los arcos que multiplican su efecto por su perfil lobulado en el área de la *maqsura*, en la nave central. El conjunto adquiere un gran impacto estético-ornamental por la alternancia de diferentes colores del mármol de las columnas y por la combinación de dovelas de piedra con ladrillo rojo en los arcos. Sin embargo, esta alternancia ya era común en el arte romano y bizantino, y por influencia de éstos en el merovingio y carolingio. El entrecruzamiento de arcos, que sería tan característico y perdurable en la arquitectura hispano-musulmana, tampoco constituye, como lo argumentan algunos historiadores del arte, una innovación[59] (**fig. 12**).

[58] Burckhardt, T., *El arte ...op. cit.* p. 36.

[59] El diseño de entrecruzamiento de arcos, al menos como diseño bidimensional, tiene precedentes omeyas en el área sirio-jordana, lo cual apunta a que en realidad puede ser un motivo originario del arte bizantino de esa área. Una muestra se encuentra en un fragmento de balaus-

Ni qué decir sobre el diseño del arco de herradura que la mayoría de los historiadores del arte concede se origina en el arte visigodo, aunque algunos lo rastrean a la zona armenia o sirio-bizantina.

Todos estos valores estéticos amalgamados, aunque no necesariamente originales, que aparecen en la mezquita cordobesa se convertirán, como dice Chueca Goitia, en "invariantes" de la arquitectura andaluza y magrebí: desde los reinos de Taifa hasta las realizaciones nasaridas, merinidas y mudéjares. Lejos de restar originalidad a la mezquita al referir las muy probables fuentes de inspiración de sus elementos, lo que hay que destacar es la capacidad de sus diseñadores para combinarlos estéticamente e integrarlos a pesar de sus discordantes orígenes y formar así un lenguaje propio y característico.

Cuando Córdoba fue reconquistada en el siglo XIII los cristianos reconocieron el valor histórico, estético y simbólico de "monumento a la victoria" que tenía la mezquita. El primer acto del rey Fernando III fue precisamente expropiar y reconsagrar la Gran Mezquita como iglesia-catedral. De es-

---

trada, actualmente en el Museo Nacional de Damasco, y que procede del palacio de Hayr-al-Gharbi del siglo VIII. Asimismo, las características almenillas dentadas tan asociadas con el arte califal cordobés aparecen en la misma balaustrada y en otras piezas. Su origen es probablemente mesopotámico. Los trazos geométricos de las celosías caladas que se utilizarán en la Mezquita de Córdoba aparecen también, plenamente desarrollados, en el mismo edificio de Hayr-al-Gharbi. Todo ello apunta al hecho de que, al menos, los decoradores de la mezquita probablemente eran sirios y trajeron sus diseños de su tierra natal. De igual forma el tratamiento de los arabescos sobre estuco o mármol y la factura de los capiteles muestra una solución de continuidad entre las producciones sirias de Raqqa o Qasr al-Hayr y las de la Mezquita de Córdoba o Medinat Azahara. El tratamiento de estrías en las columnas que se ven en la Mezquita de Córdoba encuentran su modelo en las de una celosía del mencionado Hayr al-Gharbi conservada en el Museo Nacional de Damasco. Véase catálogo de la exposición *El esplendor de los omeyas cordobeses*, Granada, Junta de Andalucía, 2001, pp. 15 y 18.

ta forma acudía al mismo mecanismo de apropiación que habían usado los musulmanes. Además obligó a cautivos musulmanes a llevar en hombros, de regreso a Compostela, las campanas de la Iglesia que Almanzor había capturado casi doscientos años antes y que cautivos cristianos habían llevado a Córdoba.[60] Asimismo, decidió construir una capilla real en el interior de la mezquita-catedral; sin embargo, dicha estructura se hizo con un gran respeto estético al utilizarse el estilo mudéjar (**fig. 13**). Pasaron casi 300 años antes de que los españoles decidieran, en tiempos de Carlos V, añadir otro elemento de "apropiación" al insigne monumento musulmán al implantar una nave gótica-tardía evidentemente discordante.

6. Santa Sofía: segunda apropiación del arte bizantino

Dice Marcais que el impacto de la Santa Sofía sobre la arquitectura turca islámica fue radical, tanto así que representó una reedición de la conocida sentencia de que el "conquistado subyuga al conquistador". Ahí donde fracasa el cristianismo ortodoxo y la lengua y cultura griegas retroceden frente al Islam turco, triunfa, inesperadamente, la plástica bizantina. Tras la conquista turca, la Catedral de Santa Sofía, que durante varios siglos fue el monumento más sublime del cristianismo oriental, es reconsagrada no sólo como primer gran mezquita de la nueva Estambul sino como prototipo de las mezquitas otomanas, algo que no ocurre con la Mezquita de Córdoba, que permanece como monumento excepcional, convertida en trofeo de victoria cristiana sobre el Islam.

La Santa Sofía, obra de Justiniano, corresponde al modelo de basílica bizantina con planta de cruz y domo en el centro. En su interior queda una gran nave central cubier-

[60] Burckhardt, T., *La civilización...*, p. 18. Almanzor había destruido además la iglesia, si bien había respetado el sepulcro.

ta por la majestuosa cúpula elíptica de 30 por 33 metros de diámetro, sobre pechinas triangulares; la gran cúpula está flanqueada por dos medias cúpulas. El nárthex está alineado con la fachada y galerías de dos niveles se abren hacia el espacio central.

La obra de Justiniano sustituyó a una basílica del 415, que a su vez reemplazó a la original de Constantino construida en 360. En cierta forma, la obra conmemora ni más ni menos que la conversión del imperio romano al cristianismo. La obra se comenzó el 27 de diciembre de 537. Los arquitectos fueron Antemius de Tralles e Isidoro de Mileto. Este espacio cupular no deja de evocar la estructura del edificio del Panteón de Roma, basado a su vez en la figura idealizada por los pitagóricos: la esfera como símbolo del cosmos.

El historiador bizantino Procopio ha dejado constancia de las dificultades técnicas que enfrentaron los arquitectos al intentar construir el gran domo, el más grande que se hubiera realizado. El edificio sufrió, durante su construcción, deformaciones y cuarteaduras. El domo original de Antemius colapsó 20 años después de su terminación; en 558 fue sustituido por el actual, debido a Isidoro *el Joven.*[61]

Nicéforo Gregoras (s. XIV) señala que parte del domo colapsó nuevamente en 1346. Las reparaciones terminaron en 1355 y se colocó en el cenit un enorme mosaico de un Cristo Pantocrator rodeado de un medallón. El medallón tenía un diámetro de 11 metros.[62] Pero la tecnología bizantina de la época era insuficiente para estas grandes edificaciones. Por ello, ningún edificio posterior a Santa Sofía alcanzó siquiera la mitad de sus dimensiones. Sólo en tiempos otomanos volvería a intentarse una hazaña semejante.[63]

[61] Mango, Cyril, *Byzantine Architecture,* Nueva York, Rizzoli, 1976, p. 64.

[62] Mango. Cyril, *The Art of the Byzantine Empire,* New Jersey, Prentice Hall, 1972, p. 249.

[63] Mango, Cyril, *Byzantine Architecture, op. cit.,* p. 88. Hacia el 553 Procopio escribió un trabajo laudatorio de la obra arquitectónica del emperador Justiniano, *De aedificis,* en donde menciona las iglesias de Santa So-

J. C. Hobhouse dijo respecto de Santa Sofía: "Mi impresión general es que la habilidad de arquitectos, artesanos y la riqueza de un imperio y el ingenio de los ángeles han levantado este estupendo monumento de entre la pesada mediocridad que caracterizó la generalidad de las obras de la VI centuria, en contraste con las obras perfectas de edades pasadas"[64] (**fig. 14**).

6.1. La estética del conquistador

Después de un asedio de 53 días, el 29 de mayo de 1453 el sultán Mehmet II conquistó la legendaria Constantinopla. A diferencia del sultán de Granada, el último emperador bizantino murió luchando y su cuerpo no fue recuperado.

A diferencia de los cristianos de Córdoba o Damasco, que siglos antes habían pactado su rendición ante el Islam y habían obtenido un estatus de "protegidos" para ellos y sus edificaciones, en el caso de Constantinopla —que se resistió— ésta quedó, según la ley musulmana, a merced de los conquistadores. Gran cantidad de iglesias y edificios fueron destruidos, otros simplemente expropiados.

Mehmet, acompañado de sus visires, se dirigió a Santa Sofía. En el atrio tomó un puñado de tierra y lo echó sobre su cabeza como gesto de humildad ante Alá. En el interior de la basílica increpó a un solado que intentaba arrancar el pórfido del pavimento. El soldado explicó: "lo hago en razón de nuestra fe". El sultán, enfurecido, golpeó al soldado y dijo: "A ti te corresponde el botín y los prisioneros, los edificios de la ciudad me pertenecen".[65]

La conquista de Constantinopla, la "Nueva Roma", provocó delirios de grandeza en Mehmet. Se concibió a sí mis-

---

fía, San Sergius y Bacchus y San Vitale de Ravena. El domo de San Sergio tenía 49 pies de diámetro y es el precursor de Santa Sofía.

[64] *Ibid.*, p. 65.

[65] Yucel, Erdem, *Hagia Sophia,* Estambul, Museo de Hagia Sophia, 1990, p. 19.

mo como un "emperador universal" que gobernaría no sólo sobre los musulmanes sino sobre los cristianos y judíos, obviamente en calidad de *dhimmis*, sometidos y tributarios del Islam. Invitó al Patriarca Griego, al Catholikos armenio y al Gran Rabino judío para establecerse en Estambul.[66]

Al igual que el rey Fernando III cuando conquistó Córdoba, el sultán Mehmet reconoció el valor histórico, estético y simbólico de ciertos monumentos, en este caso de la Santa Sofía. Así, Mehmet dio la orden de transformar, con el menor daño posible, la iglesia en mezquita y por ende, al mismo tiempo, en monumento a la victoria. La cruz metálica que coronaba la cúpula fue reemplazada por el creciente. El ambón, los tronos, el altar y los iconos fueron removidos. El sultán hizo conservar la mayor parte de los mosaicos, como los de la Virgen en el ábside (gesto copiado a Mahoma); muchos simplemente fueron cubiertos de escayola. También se instaló un *mihrab*. El primer minarete fue erigido en el sudeste del edificio. En el siglo XVI el famoso arquitecto Sinan se encargó de edificar los otros tres.

Al igual que los cristianos quisieron simbolizar su apropiación de la Mezquita de Córdoba con añadidos arquitectónicos, en Santa Sofía los otomanos hicieron lo propio. En el cenit del domo, donde estaba la imagen de Cristo Pantocrator, se incrustan dos suras coránicas que elogian a Mahoma, la sura 93:1-11: "Yo juro por el sol en el cenit que tu Señor no te ha olvidado ni aborrece [...] y que al fin te dará tu señor la recompensa que te satisfaga [...] ¿No te encontró pobre y te enriqueció?", y la sura 110:1-3: "Cuando viniere el auxilio de Alá y la victoria y vieres entrar a los hombres en la religión de Alá, celebra Mahoma las alabanzas de tu señor", además del verso de la La Luz[67] **(fig. 15)**.

Desde el punto de vista arquitectónico, la característica especial de la Santa Sofía fue la invención afortunada del

[66] Von Grunebaum, Gustave, *El Islam II*, México, Siglo XXI, 1980, p. 42.
[67] Burckhardt, T., *El arte del Islam, op. cit.*, p. 112.

uso de medias cúpulas que junto con contrafuertes externos resisten el empuje de la inmensa cúpula central. Ésta descansa sobre cuatro arcos torales. La nave central está flanqueada por dos pisos de galerías. Los muros de la catedral están perforados por numerosos ventanales, lo cual aligera la masiva estructura.[68]

Los turcos otomanos comprendieron bien el valor del modelo de Santa Sofía y supieron que no bastaba con apropiarse del edificio, tenían que ser capaces de construir algo igual o superior. Pero también debieron comprender que, desde el momento en que se habían apropiado de la Santa Sofía como "prototipo" de su nuevo arte imperial, habían creado un grave dilema para el arte islámico: o negaban la existencia de una estética islámica específica, dando por sentado que el arte del Islam estaba abierto y podía acomodar cualquier influencia externa o, si existía tal estética definitoria, habían optado por renegar de ella. En mi opinión esto último fue lo que parcialmente sucedió con el arte otomano imperial. Es un fenómeno paralelo al que enfrentaron los cristianos españoles cuando adoptaron el arte de los vencidos moros dando lugar a una estética mestizada: el arte mudéjar.

6.2. La bizantinización del arte otomano

Emular a los vencidos es una obsesión muy común entre los conquistadores, sobre todo si se enfrentan a una cultura que consideran equivalente o superior. Sin embargo, en el caso de Santa Sofía esa obsesión desborda todos los antecedentes. El griego Kritovolos escribió sobre la Mezquita de Mehmet II (1463-1470), una de las primeras levantadas tras la conquista de Constantinopla: "El sultán mismo seleccionó

[68] Necipoglu, Gülru, "Challenging the Past: Sinan and the Competitive Discourse of Early Modern Islamic Architecture", *Muqarnas*, 10, 1993, p. 171.

el mejor sitio en el medio de la ciudad y ordenó levantar esta mezquita que, en belleza y tamaño, compite con los más finos templos que ya existían aquí". En el mismo sentido se expresa el historiador turco contemporáneo Tursun Beg: "Mehmet construyó una gran mezquita basada en el diseño de la Hagia Sophia que no sólo incluye todas las artes de la Hagia Sophia pero además incorpora nuevas [?] características que son un nuevo idioma inigualado en belleza". También la mezquita del sultán Bayaceto II, comenzada en 1501, se suma a los intentos de emulación: reproduce el espacio de Santa Sofía con la única salvedad de que se eliminan las galerías.[69]

Pero esta obsesión por sobrepasar el arte de la Santa Sofía culmina nada menos que con Sinan, considerado el máximo arquitecto otomano. Según lo confiesa en sus propios diarios, Sinan se había propuesto sobrepasar la Santa Sofía en el plan artístico y técnico:

> Y una de las cosas que la gente de todo el mundo solía decir es que, para los musulmanes, era imposible construir un domo de las dimensiones de la Hagia Sophia y así los arquitectos de los infieles decían haber sobrepasado a los musulmanes [...] Trabajando duro en la construcción de esta mezquita [Selimiye de Edirne], con la ayuda de Alá, bajo el patronazgo del sultán Selim, yo he demostrado mi poder al hacer que la altura del domo sea [4.50 m] mayor y la circunferencia [3 m.] mayor que la de Hagia Sophia.[70]

En varios pasajes de su autobiografía Sinan se jacta de sus logros: "Es claro y evidente a los ingenieros de esta era que los monumentos construidos en el estilo de la Hagia

[69] *Ibid.*

[70] *Ibid.* Existe la tradición del posible involucramiento de un arquitecto italiano, Filarete, en el diseño del complejo del sultán Mehmet. De la misma forma los arquitectos renacentistas trataban de sobrepasar los modelos clásicos. Véase Kritovoulos of Imbros, *History of Mehmet the Conqueror.* Traducción de Charles Riggs, Princeton, 1954, p. 140.

Sophia (en turco, *Ayasofya tarzinda*) no alcanzaron refinamiento hasta que este servidor completó la honorable Mezquita Shehzade que sirvió de modelo al honorable complejo del sultán Sulayman...".[71] Resulta paradójico que Sinan, sin percatarse, se proclame el creador de un estilo "neo-Hagia Sophia", en realidad un estilo neobizantino con membrete islámico (**fig. 15a**).

Ulya Vogt concluye al comparar la estructura espacial de Santa Sofía con la de mezquitas otomanas: "En el caso de Santa Sofía todo el edificio parece flotar sin peso [...] este espacio interno no es limitado por la superficie visible de los muros pero se extiende indefinidamente a los lados; mientras más permanece uno adentro, más se adquiere la sensación de que el mismo domo celeste está suspendido encima. Los bizantinos evocan el infinito".[72] La misma autora cita las varias obras de Sinan que siguen el modelo de Santa Sofía. Ernst Diez traza la secuencia de grandes obras otomanas que siguen el modelo bizantino: "La Mezquita del sultán Bayazit (s. XVI), la del sultán Sulayman, la de Ali Pasha, la Shehzade, la Sikele Jami, la del sultán Ahmed, la Yeni Valide (s. XVII) y la del sultán Mehmet (s. XVIII) entre otras, no son sino variantes del sistema de Santa Sofía".[73]

Un intento tardío de emulación será la famosa mezquita del sultán Ahmed, construida en 1609, frente a la Santa Sofía, prácticamente "a su imagen y semejanza". De hecho sus únicos elementos originales, meros gestos de pretendida superioridad, son su celebrada decoración —parcialmente perdida—, vitrales y sus seis minaretes en vez de cuatro de su rival. Maurice Cerasi coincide esencialmente: "La originalidad de la arquitectura otomana sólo puede ser definida a nivel de la semántica, por su peculiar sentido del espacio y de

[71] *Ibid.*

[72] Ulya Vogt-Goknil, *Mosquees*, París, Chene, 1975, p. 175.

[73] Diez, E., *op. cit.*, pp. 114-116.

la estructura, todo ello a pesar de los muchos préstamos de otras fuentes"[74] (**fig. 16**).

Paradójicamente, como lo confirma Ernst Diez, cuando los otomanos entraron a Constantinopla llevaban un estilo arquitectónico y una decoración propiamente islámicos, bien desarrollados en ciudades como Konia, Isnik, Bursa y Edirne. Dicho estilo, derivado del arte selyúcida, era producto de casi cuatro siglos de presencia turca en Anatolia. Pero, como se apuntó antes, a partir de Mehmet II se abandona, casi por decreto de dicho sultán, ese estilo "nacional" en favor de una "bizantinización". La única excepción se verifica en la arquitectura palaciega que extrañamente permaneció "arcaica", apegada a la tradición islámica turco-mongola, al menos hasta el siglo XVIII. En términos estéticos, la "bizantinización" creó también problemas a la decoración islámica. A pesar de la virtuosidad técnica de los azulejos turcos, en pocas mezquitas otomanas se llega a un equilibrio adecuado, salvo honrosas excepciones. Incluso los azulejos muestran en sus diseños tendencias naturalistas, se alejan del espíritu del arabesco. El *mihrab* y el *mimbar* parecen extranjeros dentro de estos espacios, la noción de muro de "*qibla*" no se acomoda. Las *muqarnas* o estalactitas se atrofian y ceden su lugar a las pechinas romano-bizantinas.

Por más que historiadores del arte, especialmente turcos, se empeñen en proclamar la originalidad del arte otomano, ésta radicaría, en todo caso, en el desarrollo de técnicas de ingeniería que ciertamente superaron las del arte bizantino. Los arquitectos otomanos están conscientes de que el perfil de sus mezquitas en realidad no acaba de distinguirse del de las iglesias bizantinas, muchas de las cuales fueron adaptadas como mezquitas simplemente añadiendo un *mihrab* y minaretes. En tierras del Islam tal cosa sólo había sucedido en la India musulmana premogola.

Sin llegar a la mediocridad, las mezquitas otomanas establecen un tipo que se repite con mayor o menor calidad,

[74] Véase Cerassi, Maurice, *op. cit.*, p. 89.

algo que rara vez sucedió en la arquitectura islámica. Al respecto comenta Grabar:

> la mezquita otomana obviamente estableció un tipo con variaciones en tamaño, proporción y decoración. Aunque no hay un estudio sistemático, comparativo de las más de 200 mezquitas que encajan en este tipo, es claro que unas pocas (la Selimiye de Edirne, la Sulaimaniye y la del sultán Ahmed) [...].son obras de arte [...] No podría decir que exista una sola catedral gótica que pueda ser considerada como el gótico máximo, contrario a lo que sucede con la Selimiye que puede ser llamada la máxima mezquita otomana.[75]

Necipoglu recalca atinadamente que: "Como reacción nacionalista de los estudiosos turcos modernos a las insinuaciones de sus colegas extranjeros de que las mezquitas reales de Estambul son sólo variaciones de la Hagia Sophia, han tratado deliberadamente de minimizar la importancia de dicha obra".[76] Un caso evidente es el libro del profesor turco Metin Sozen, lujosamente ilustrado, *The Evolution of Turkish Art and Architecture* (Estambul, 1987), en el que la Santa Sofía no es mencionada ni una sola vez.

Al menos hasta el final del siglo XVIII, desde Bosnia hasta Siria, se mantuvo una unidad monumental en la arquitectura imperial, a pesar de ciertos rasgos regionales. El arte otomano no entró en un serio declive porque la elite gobernante asumió el papel de establecer un gusto centrado en la capital. Sin embargo, es claro que, a partir del final del XVIII, Europa y no Estambul es la fuente indiscutible de modelos artísticos y culturales, lo que marca el final del arte otomano propiamente dicho **(fig. 17)**.

Por su peculiar evolución a partir de la Catedral-Mezquita de Santa Sofía, la arquitectura otomana se separa del

[75] Grabar, Oleg, "Architecture as Art", en Evin, Ahmed (ed.), *Architecture Education in the Islamic World,* Singapur, Agha Khan Award for Architecture, 1986, pp. 34 y 37.

[76] Necipoglu, G., *op. cit.*, pp. 167-180.

resto de la arquitectura islámica convirtiéndose en una arquitectura "mestiza", como la de la India o aquella de la España mudéjar. A partir de este hecho, el arte turco muestra una tendencia definitiva a la europeización que se hará más patente con la adopción indiscriminada de modelos barrocos. Tan ajeno al espíritu islámico y a su estética resulta el estilo otomano que, de hecho, no logrará implantarse en el Medio Oriente árabe (colonizado por los turcos) ni dejar huella en forma de monumentos significativos. Las grandes ciudades islámicas, reducidas a capitales provinciales, se mantendrán apegadas a sus estilos "arcaizantes" en Alepo, Damasco, Túnez, El Cairo o Bagdad hasta el siglo XVIII, cuando ceden ante un estilo europeizante, otomano-barroco que se extenderá por todo el imperio. Como se explicó en la "Introducción", la adopción de estos estilos ajenos coincide a la vez con el deseo de "modernización" pero también con el inicio de la decadencia y abandono del arte islámico. Para 1846, tres siglos después de Sinan, el sultán Abdelmecid no encontrará arquitectos turcos capaces de reparar la Santa Sofía y tendrá que acudir a dos arquitectos suizos, los Fossati.[77]

7. La Gran Mezquita de Delhi: monumento a la victoria y crisol del arte indo-islámico

No debe resultar tan sorprendente que cinco siglos después de las mezquitas omeyas, los conquistadores musulmanes turco-afganos de la India recurrieran a los mismos mecanismos de "apropiación simbólica de la tierra".

En el caso de los omeyas, el Islam se enfrentó a una pujante civilización cristiana a la que había vencido militarmente, mas no en el plano teológico, y menos aún en el cultural o artístico. En el caso indio, la conquista de Delhi (s. XIII) representaba una vieja añoranza de sucesivos impe-

[77] Yucel, E., *op. cit.*, p. 21.

[181.228.95.204] Project MUSE (2025-01-03 16:07 GMT)

rios islámicos que, durante siglos, habían visto sus ambiciones frustradas y permanecían militarmente estancados en el área de Sindh, incapaces de penetrar al subcontinente.

La conquista militar se logró pero, al igual que los omeyas en Siria y en Andalucía o los otomanos en Europa Oriental, los vencedores —en particular Qutb al-Din Aibaq— se sintieron obligados a demostrar, sin demora, su capacidad de crear una civilización alternativa y atractiva para los vencidos que desearan incorporarse al Islam.

7.1. Antecedentes en el subcontinente

Las primeras incursiones islámicas contra el subcontinente se remontan a los siglos VII y VIII. En el 711 el general omeya Mohamed Ibn Qasim había logrado el control de Sindh, en el actual Paquistán, aunque durante casi cuatro siglos los reinos indios mantuvieron a raya el avance del Islam. Desde Mohamed Ibn Qasim se había resuelto el problema teológico que planteaba el enfrentamiento con súbditos que no encajaban en la clasificación establecida por el propio Mahoma de "gentes del libro", es decir de religiones tolerables de tendencia monoteísta (judíos, cristianos, zoroastrianos, sabeos y samaritanos). Por analogía práctica, las dinastías conquistadoras, contra la opinión de sus teólogos, definieron a las diversas sectas hinduistas como "gente del libro" que, a cambio de un impuesto, podían vivir, segregadamente, en los reinos islámicos. Como señala Titus Burckhardt, se tendió a aceptar que los "ídolos indios", como los iconos cristianos, no eran considerados como tales por sus veneradores y, por lo tanto, no se les estaba rindiendo culto, "idolatrando" según el término coránico. Al-Biruni apoya esta sutil percepción "benevolente" hacia las creencias hinduistas.[78] Pero,

[78] Sachau, Edward, *Al-Biruni's India*, Delhi, S. Chand, 1964, p. 122. Al-Biruni en su capítulo "Sobre la creencia de los hindúes en (un solo) Dios" empieza por distinguir entre la gente culta y la gran masa de población ignorante. La primera tiene una noción abstracta de un solo Dios, lo

de haberse considerado a los hinduistas "idólatras", hubiera resultado inevitable aplicarles las normas del "*yihad*": su exterminio o su conversión forzada, algo que los sucesivos conquistadores musulmanes comprendieron que resultaría inviable, conscientes de ser una minoría.

Ibn Qasim, desde el siglo VIII, sentó el precedente de erigir un monumento a la victoria del Islam, para lo cual expropió y reconsagró un templo hindú en Multan (hoy Paquistán) dedicado al dios Aditya. Éste era uno de los más importantes santuarios del occidente de la India el cual, como La Meca, era objeto de peregrinaciones y un centro comercial. Ibn-Qasim, dice Al-Biruni, comprendió que la prosperidad de Multan dependía de este santuario hinduista, así es que llegó a un compromiso: al igual que Mahoma supo conservar la piedra meteórica (*betilio*), ídolo pagano de la deidad principal de La Meca, Ibn Qasim respetó el ídolo de Aditya aunque le colocó algunas señales de escarnio y, en el lugar de su templo, construyó una mezquita.[79]

---

cual Al-Biruni deduce de textos como los Upanishads, "los que buscan la liberación y estudian filosofía y teología y la verdad abstracta que llaman 'sara' sólo adoran a un Dios". En su capítulo sobre la idolatría cita a Aristóteles, quien había dicho a Alejandro Magno que "si sostienes que algunos griegos han imaginado que los ídolos indios hablan, que la gente les ofrenda como si fueran realmente seres espirituales, de nada de eso tengo noticia...".

[79] Sachau, E., *op. cit.*, p. 116. Dos siglos después los qármatas, shiitas ismaelitas, destruyeron dicha mezquita y al ídolo; igualmente fueron ellos los que robaron el meteorito de La Meca considerándolo un ídolo e intentaron destruirlo; actualmente los fragmentos están pegados con juntas de plata. Según un hadiz Mahoma habría advertido: "No me olvido que eres una piedra y no puedes causar bien ni mal". Los peregrinos musulmanes continúan besando la piedra sin darle carácter de adoración, lo cual pone en evidencia el extraño motivo de conservar este resabio del paganismo árabe: resultado en realidad del compromiso político que aceptó Mahoma con los paganos para que éstos aceptaran el Islam. Para balancear las cosas, el propio Profeta habría situado el ídolo de otra deidad principal, la diosa Lab, en la entrada del santuario para que fuera pisoteada por los peregrinos. Véase Pijoan, J., *op. cit.*, p. 12.

Cuatro siglos después de Ibn Qasim, el sultán turco-afgano Mahmud de Ghor, en 1191, desde su reino en Afganistán, emprendió la conquista definitiva de la India, para lo cual se enfentó al rey Chauhan que reinaba en Delhi. En el primer ataque Mahmud fue derrotado pero en el segundo, gracias a la habilidad de su general-esclavo Qutb al-Din Aibaq, logró la célebre victoria de Taraim.

7.2. La Gran Mezquita, Quwat al-Islam

Hasta 1206 Aibaq fungiría como gobernador de Delhi. Cuando su amo murió, sin descendencia, Aibaq decidió proclamar un sultanato independiente. La decisión es equiparable a la de Abd al-Rahman cuando hizo de Córdoba la capital de un reino independiente de los califas abasidas de Bagdad. Sin embargo, el sultanato indio nunca lograría superar el problema fundamental de tener una población abrumadoramente infiel. Aun así, se garantizó su supervivencia al aplicar las mismas soluciones pragmáticas preestablecidas por Ibn Qasim. Ibn Batuta (s. XIV) señala: "los habitantes de la India son en su mayoría idólatras. Los hay que pagan tributo (*dyizzia*) a los musulmanes y otros, rebeldes, viven fortificados en la montaña y entregados al bandidaje".[80]

Puesto que Delhi, al igual que Constantinopla, no había aceptado la capitulación, fue severamente castigada. El cronista de Aibaq, Hassan Nizami, confirma: "El conquistador amplió la ciudad y su vecindad fue librada de ídolos y en los santuarios de las imágenes de sus dioses (por expropiación) se levantaron mezquitas para los adoradores del Dios único". Pero sobre todo Mahmud de Ghor y luego Aibaq se empeñaron, al igual que antes el califa omeya Al-Walid o Abd al-Rahman, en construir una gran mezquita como monumento a la victoria del Islam. Aibaq reunió a los artesanos

[80] Ibn Batuta, *A través del Islam*, Madrid, Editora Nacional, 1981, p. 501.

de la localidad y les explicó cómo debía ser una mezquita y el diseño general de la misma.[81]

Sin embargo, como le sucedió siglos antes al referido gobernador Ziyad de Kufa (véase *supra* nota 12), no parece haber contado con artesanos musulmanes para garantizar un edificio al gusto islámico y, por lo tanto, tuvo que atenerse a las consecuencias. La concepción del templo hindú resultaba por demás incompatible con los musulmanes. Los templos indios y sus capillas excluyen progresivamente al fiel hasta llegar al *garba griha*, el *sancta sanctorum*, en el que el ídolo viviente habita. Esta zona en el centro puede estar delimitada por una columnata equivalente al *temenos* griego o al *riwaq* islámico: "Sólo esta columnata y los estanques de ablución serían familiares al musulmán, lo demás no sólo sería extraño sino idolátrico y repulsivo".[82]

Para los indios resultaba igualmente incomprensible la concepción islámica de la mezquita. Nos recuerda Ulya Volt que "la mezquita no comporta iconografía alguna o un carácter figurativo [...] la mezquita no es un santuario en el sentido pagano o budista del término, no es la mansión de la divinidad en el sentido cristiano o hindú".[83] Los criterios arquitectónicos de los hindúes eran de orden puramente metafísico. El empleo de la piedra era reservado por lo general a edificios sagrados destinados a perdurar. La consagración del terreno y el trazado del edificio estaban estrictamente regulados conforme a complejos rituales religiosos y astrológicos, como los que se encuentran en los tratados de Vastu-Sutra.[84] En cambio, los musulmanes conciben sus edificios sin referencias trascendentales más allá del alineamiento hacia La Meca.

[81] S./a., *Delhi, Agra, Sikri*, Delhi, Marg Publications, p. 8.

[82] Hoag, John, *op. cit.*, p. 282.

[83] Vogt-Goknil, U., *op. cit.*, p. 222.

[84] Volwahsen, Andreas, *Inde Islamique*, Fribourg, Office du Livre, 1988, pp. 3-6.

El uso de la piedra, por parte de las dinastías turco-afganas, era muy escaso, por lo que resultaría muy difícil adaptar las estructuras típicamente islámicas de ladrillo a la tradición de estructuras de piedra que podían ser realizadas por los artesanos locales indios. El proceso de adaptación duraría varios siglos. En particular será difícil adaptar los domos, bóvedas y arcos verdaderos islámicos a las formas curvilíneas indias que no constituían estructuras de carga verdaderas. En muchos sentidos técnicos la arquitectura india estaba menos desarrollada ya que sólo imitaba lo que habían sido primitivas estructuras de madera. Las "cúpulas" indias son construidas por la superposición de dinteles que se van cerrando hacia el centro, imitando un entramado de troncos de madera, al igual que los "arcos"; ambas estructuras resultan técnicamente "falsas". No obstante, ya desde Mahmud de Ghazna (s. XI) se admiraba "la solidez y magnificencia de los templos de Mathura" y se estimaba que tales construcciones demandaban "dos siglos" de trabajo y mucho dinero. Al-Biruni dice: "Ellas denotan un tal grado de perfección [en la talla] que si nuestro pueblo las viera no lo creería y sería incapaz de describirlas y menos aún de hacer algo semejante".[85]

Inevitablemente, las primeras mezquitas de la India fueron templos hindúes acondicionados o "expropiados." La destrucción de lugares sagrados de los infieles, o el uso de los mismos como canteras, también fueron prácticas comunes. De hecho, el proceso de adaptación era muy simple: el ídolo era removido, el nicho se transformaba en *mihrab*, un *mimbar* era añadido y el muro occidental, orientado a La Meca, era cegado; no se requerían mayores alteraciones. Si acaso, como los otomanos, añadirían uno o dos minaretes distintivos, y alguna inscripción coránica. En ocasiones también podían adaptarse domos falsos estucados en lugar de las altas *sikharas*. Se llegó incluso a compartir el santuario,

[85] *Ibid.*, p. 39. Véase Lorenzen, D. y Preciado, Benjamín, *Atadura y liberación, las religiones de la India*, México, El Colegio de México, 2003, p. 181.

una parte empleada como mezquita y otra como recinto hindú, tal y como se había estilado en Córdoba o en Damasco.[86]

El arte de los musulmanes en la India tardará mucho tiempo en adquirir un carácter propio y definido, en islamizarse, mantendrá un carácter ecléctico que lo une y lo separa del arte islámico. Como explica Marshal:

> la fusión de la arquitectura india e islámica puede ser descrita como una especie de fertilización biológica [un mestizaje] que llevó al nacimiento de una escuela nueva de arquitectura llamada justamente indo-islámica o indo-musulmana. Esta arquitectura puede dividirse en dos grandes fases: la primera corresponde al sultanato de Delhi (ss. XIII-XVI) y la segunda a la era mogola (ss. XVI-XVIII). La primera a su vez se divide en dos fases, la que corresponde propiamente al sultanato y la que corresponde a los estados sucesores (con sus escuelas regionales).[87]

La Gran Mezquita de Delhi, llamada significativamente Quwat al-Islam (la Fuerza del Islam), fue comenzada hacia 1193. Su nombre es un claro indicio de su intencionalidad. Como en los casos de Jerusalén o Constantinopla, hubo apropiación de un espacio sagrado para los vencidos, se conservó el solar del templo hindú derruido. En Delhi, como en Córdoba, se reutilizaron los materiales de templos expoliados, en particular los pilares en los que se trataron de eliminar precipitadamente las abigarradas tallas de figuras humanas y de animales con pobres resultados. Ésta era una forma evidente de humillar a los "idólatras" vencidos ya que, además, fueron ellos mismos los que se vieron obligados a desmantelar,

[86] Mate, J., *Islamic Architecture in the Decan* (monografía), University of Poona, 1961, p. 32.

Esta práctica fue común bajo la dinastía de los Tughlaq, lo que recuerda la tradición del supuesto reparto de la mezquita-basílica de Damasco y de la iglesia de San Vicente de Córdoba.

[87] Marshal, John, *Monuments of Muslim India,* Cambridge History of India, 1928, p. 668.

acarrear y cincelar las piedras de sus templos. Una inscripción en árabe en el muro oriental de la Gran Mezquita de Delhi dice que "los materiales de 27 templos idólatras fueron usados en la construcción...".[88] El viajero magrebí Ibn Batuta nos confirma el carácter general de monumento a la victoria de la mezquita: "la mezquita fue construida aprovechando un templo de los infieles [...] Cerca de la puerta hay dos ídolos inmensos de cobre soterrados [...] todo aquel que entra o sale de la mezquita tiene que pisarlos. El solar de esta aljama lo ocupaba un templo de ídolos pero tras la conquista musulmana se convirtió en mezquita".[89]

Sin embargo, a diferencia de Damasco o de Córdoba, es evidente que el triunfo de la fuerza del Islam (*quwat al-islam*) no siempre corresponde a un triunfo estético sobre los vencidos, ni siquiera a una síntesis. Como recuerda Sauvaget, para determinar el carácter artístico islámico de un edificio, "la liturgia resulta menos importante que la estética o las habilidades técnicas de los artesanos".[90] Percy Brown coincide: "los artesanos [indios] fueron obligados a construir un parchado de viejas piedras con lotos abiertos, pavorreales y leones ahora inarmónicos y sobrepuestos en una gran explanada orientada a La Meca; en realidad el conjunto daba el aspecto de un templo [hindú] después de un terremoto... de parchado de materiales antiguos, de detalles finos, en una miscelánea arqueológica más que un trabajo de arquitectura"[91] (**fig. 18**). Según las crónicas, en sólo tres días fue levantada la columnata que enmarcaría el patio (*riwaq*). La sala de oración tiene cinco naves y está cubierta por cinco cúpulas. De forma rectangular, el recinto tenía aproximadamente 50 por 70 metros.[92] En Delhi, al igual

[88] Basham, A.L. (ed.), *A Cultural History of India*, Oxford, Oxford University Press, 1975, p. 316.

[89] Ibn Batuta, *op. cit.*, pp. 507-508.

[90] Rogers, *op. cit.*, p. 90.

[91] S./a., *Delhi, Agra, Sikri, op. cit.*, p. 10.

[92] Stierlin, H., *op. cit.*, p. 238.

que en Córdoba, las naves resultaban de techos demasiado bajos y se procedió a incrementar su altura sobreponiéndoles otros pilares. Pero, a diferencia de Córdoba, el resultado fue sólo empeorar la sensación de "parchado". Dos sultanes posteriores ampliarían la mezquita mediante extensiones de manera similar a lo que ocurrió en Córdoba.

Apenas terminada la obra, Aibaq se mostró insatisfecho con el pobre resultado estético y trató de corregirlo. Probablemente bajo la supervisión de algún maestro-arquitecto persa o afgano fue diseñada una arquería, en realidad una pantalla de arcos apuntados de piedra —de apariencia persa— para enmascarar la confusión de pilares de la malograda sala hipóstila. Se trata meramente de perfiles de arco recortados pero no de arcos verdaderos, de "carga" (formados por dovelas y tensados por una clave). Advierte Marshal sobre la decoración: "En esta pantalla las inscripciones de caligrafía árabe son lo único del ornamento que tiene carácter musulmán, todo el resto [de la decoración] fue indio y moldeado con verdadero sentimiento indio por la plástica"[93] (**fig. 19**).

El sucesor de Aibaq, otro esclavo liberto, llamado Shams al-Din Iltumish (1211-1235), decidió ampliar la Mezquita de Delhi. Para conservar la simetría añadió dos cuerpos a cada lado de la sala hipóstila original. El patio también fue ampliado con nuevos pórticos sobre pilares arrancados de otros templos hindúes hasta alcanzar un frente de 115 metros por 85 de profundidad. Con el mismo concepto de monumento a la victoria y siguiendo el procedimiento utilizado en Delhi, Iltumish construyó otra mezquita en Ajmer en la cual también se emplearon pilares de templos demolidos

[93] Marshal, J., *op. cit.*, pp. 571-573. Habría que anotar que, tres siglos después, bajo los mogoles, se intentaría nuevamente una síntesis más india que islámica en la ciudad palatina de Fathepur Sikri. El experimento nuevamente fracasó, simbolizando la incompatibilidad estética y religiosa de las dos civilizaciones.

y se hizo una fachada-pantalla de siete arcos apuntados para enmascarar la caótica sala hipóstila.[94]

En el siglo XIV el sultán Jalal al- Din Tughlaq planeó triplicar el área de la Mezquita de Delhi para hacerla la más grande del mundo musulmán. El perímetro alcanzaba proporciones colosales: 230 por 140 metros. El proyecto sin embargo se quedó en sus inicios tras el asesinato del sultán en 1315. Son visibles la vasta plataforma, algunos muros y la ya mencionada base de su torre-minarete de 25 metros de diámetro que se alzaría a 100 metros de altura (!). Sin embargo, el aspecto más interesante de la ampliación fue una de las cuatro puertas monumentales con cúpula que darían acceso al recinto. Dicha puerta, llamada Alai Darwaza, destaca por el uso del esquema bicolor de materiales, arenisca roja y mármol blanco, y por el uso de celosías, de mármol calado, con patrones geométricos. Todos estos elementos tendrían gran trascendencia en el desarrollo posterior del arte indo-islámico bajo los mogoles, casi trescientos años después.[95]

7.3. El minarete Qutb Minar

Como complemento de la Mezquita Quwat al-Islam, Aibaq ordenó levantar un minarete monumental, de forma cónica, llamado Qutb Minar, de unos 70 metros de altura; la base tiene 15 metros de diámetro y el último cuerpo tiene tres metros de diámetro. Por su exagerada altura algunos autores han cuestionado el propósito del mismo ya que, en términos prácticos, no hubiera servido para que el muecín tre-

[94] Stierlin, H., *op. cit.*, p. 239. Iltumish construyó un mausoleo para su hijo el sultán Ghori. La obra en sí es muestra del eclecticismo francamente experimental que caracteriza todo este periodo de formación del arte indo-islámico. Históricamente pasa por ser el primer mausoleo islámico en la India, precursor lejano del Taj Mahal, pero estéticamente carece de conexión alguna.

[95] *Ibid.*, p. 238. La sala hipóstila de la Mezquita de Hassan en Rabat, también inconclusa, tenía una planta de 180 por 139 metros.

para diariamente a hacer el llamado a la oración. Como se explicó antes, hay ejemplos claros dentro de la arquitectura islámica de esta intención iconográfica de "torres-minaretes de la victoria".[96] En la lejana Samarra existía el ya citado minarete helicoidal, tipo zigurat, erigido en el siglo IX. En la vecina Ghazna, en Afganistán, se pueden ver el minarete de Masud III, construido hacia 1100, que incluso se cita como modelo aproximado del de Delhi, y el minarete de Bahram Shah (hacia 1120) con inscripciones cúficas. En Bukhara, en 1127, fue construido otro gran minarete cónico llamado Kalyan Minar; en Wabkent, en 1141, se edificó un minarete similar al de Bukhara con una altura de 41 metros; en Córdoba el minarete de la mezquita califal alcanzaba 33 metros; en Sevilla, en 1171, el sultán almohade Abu Yaqub levantó la Giralda precisamente como un monumento al poderío almohade en Andalucía (curiosamente la Giralda tiene casi la misma altura que el minarete de Delhi). Poco después, en 1196, en Rabat, se comenzó la construcción de otro gigantesco minarete que pretendía duplicar la altura de la Giralda y que debía conmemorar la victoria de Alarcos sobre los cristianos españoles. Todos estos minaretes tienen en común, además de su altura excepcional, su estructura prácticamente independiente. En algunos casos se ha puesto en duda la existencia de una mezquita adyacente, lo que enfatiza precisamente su carácter de "monumento" (**fig. 20**). No obstante, en mi opinión todas estas torres-minaretes también estaban asociadas a mezquitas, pues de otra forma carecerían de sentido "musulmán".

[96] Scerrato, Humberto, *op. cit.*, 139. Véase también Bloom, Johnathan, *Minaret as Symbol of Islam, op. cit.*

Recientemente en la zona del Tíbet se han identificado una serie de misteriosas torres, de función indefinida, con planta de estrella de 8 puntas que parecen contemporáneas a los minaretes afganos y del Asia Central. ¿Cuál influyó a cuál, o existe un antecedente común? Véase Stone, Richard, "Towering Mysteries", *Smithsonian Magazine*, abril, 2004.

Comenta Ibn Batuta lo excepcional del minarete de Delhi: "En el patio septentrional hay un alminar sin igual en tierra alguna del Islam. Es de piedra roja labrada [...] de gran altura [...] El Sultán [...] quiso edificar en el patio occidental un alminar mayor [véase *supra*] pero apenas quedaron los cimientos".[97]

A diferencia de la mezquita, el Qutb Minar es un anuncio armonioso del comienzo del mestizaje artístico indo-islámico, de estas dos grandes tradiciones estéticas. El Qutb Minar está compuesto de cinco cuerpos; aparentemente los últimos dos fueron reemplazados por Firuz Shah en el siglo XIV, luego de que los originales fueran dañados por un terremoto. Se usó la piedra rojiza arenisca que se volvería clásica en la arquitectura mogola posterior. El minarete tiene balcones volados sobre cornisas de estalactitas o mocárabes, otro elemento importado de Persia. La torre debe haber sido diseñada por un arquitecto musulmán, pero la mano de obra es definitivamente india. Para algunos autores la forma de la torre es tal que también parece evocar los sikharas de los templos indios. Marcais lo considera inspirado por columnas indias y dice que sólo se distingue como obra musulmana por la aplicación de la caligrafía árabe a gran escala.

En cuanto a esta caligrafía-epigrafía finamente labrada destaca la sura 62:9 que menciona la obligación de los creyentes de acudir a la oración, pero ésta representa sólo una treintava parte del total de las inscripciones. Otros versículos que se mencionan son el del trono (7:54) y otros cinco que podrían interpretarse como alusiones al poder y la victoria del Islam. La frase más importante, no coránica, es la que señala que el minarete "debe arrojar la sombra de Alá sobre el Este y el Oeste", lo cual explicaría su nombre de

[97] Ibn Batuta, *op. cit.*, p. 507.

qutb, es decir polo o eje, casi un *axis mundi*.[98] Al mismo tiempo el nombre alude a su constructor.

De las cinco mezquitas examinadas, la de Delhi es la única abandonada y arruinada. Sin embargo, el solar de sus ruinas con su aura de monumento se conservó significativamente intacto. El Qutub Minar siguió siendo objeto de veneración, casi como monumento "nacional", y varias veces fue restaurado por las sucesivas dinastías musulmanas. La última restauración correspondió significativamente al último emperador mogol, Akbar II, en 1828, poco antes de que el imperio mogol desapareciera formalmente a manos de los británicos[99] (**fig. 21**).

[98] Hoag, J., *op. cit.*, p. 285, y Grabar, Oleg, "The Iconography of Islamic Architecture", en Soucek, Priscilla (ed.), *Content and Context of Visual Arts in the Islamic World*, Pennsylvania, PUP, 1988, p. 56.

[99] Scerrato, H., *op. cit.*, p. 139.

ILUSTRACIONES

FIGURA 1

Domo de la Roca, vista exterior, Jerusalén, s. VII.

FIGURA 2

Interior del Domo de la Roca con deambulatorio.

FIGURA 3

Templete adyacente al Domo de la Roca que conmemora el lugar "exacto" del ascenso de Mahoma a los cielos, *el Miraj*.

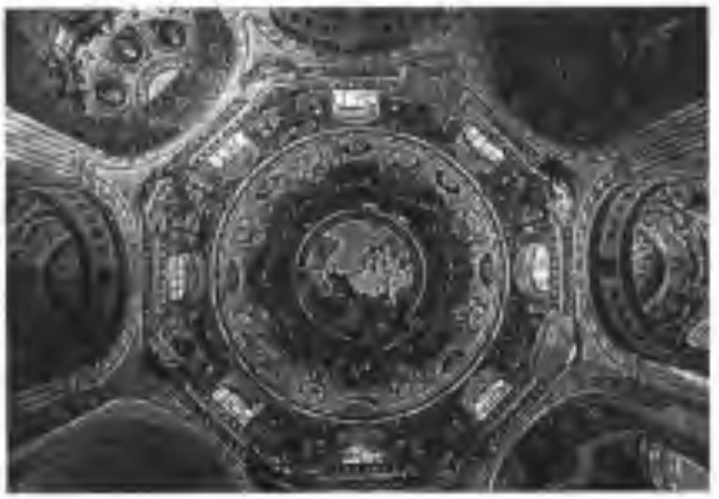

FIGURA 4

Ravena, San Vitale, estructura octagonal, vista del domo. Fotografía de cortesía.

FIGURA 5

Domo de la Roca, mosaicos de técnica bizantina, s.VII, con inscripción en cúfico (detalle).

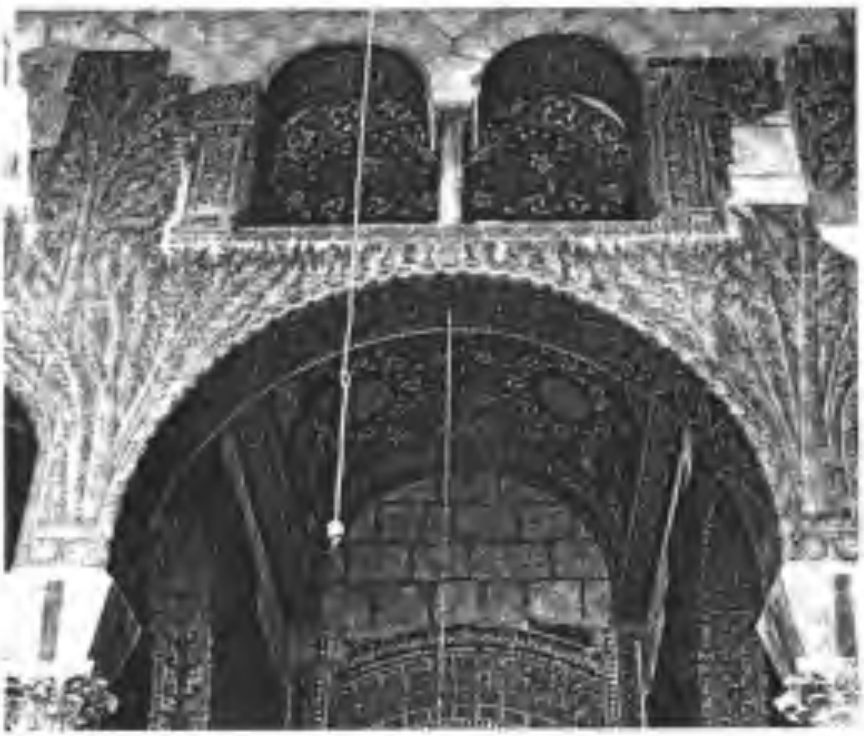

FIGURA 6

Mezquita de Damasco, decoración geométrica de mosaicos en bóveda de cañón.

FIGURA 6A

Comparación con diseño en bóveda de cañón, Ravenna, Capilla Arquiepiscopal. Fotografía de cortesía.

FIGURA 7

Interior "basilical", Mezquita de Damasco.

FIGURA 7A

Comparación con la Basílica de San Apollinare, Ravena. Fotografía de cortesía.

FIGURA 8

Mezquita de Damasco, vista de arcadas. Fotografía de cortesía.

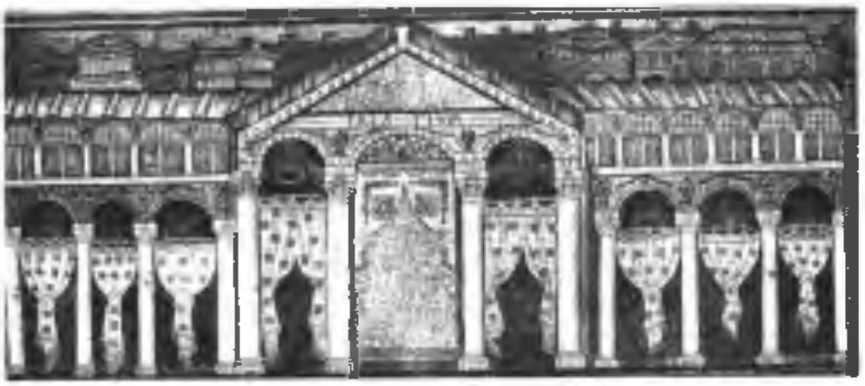

FIGURA 8A

Comparación con arcada representada en mosaicos, San Apollinare Nuovo, Ravena. Fotografía de cortesía.

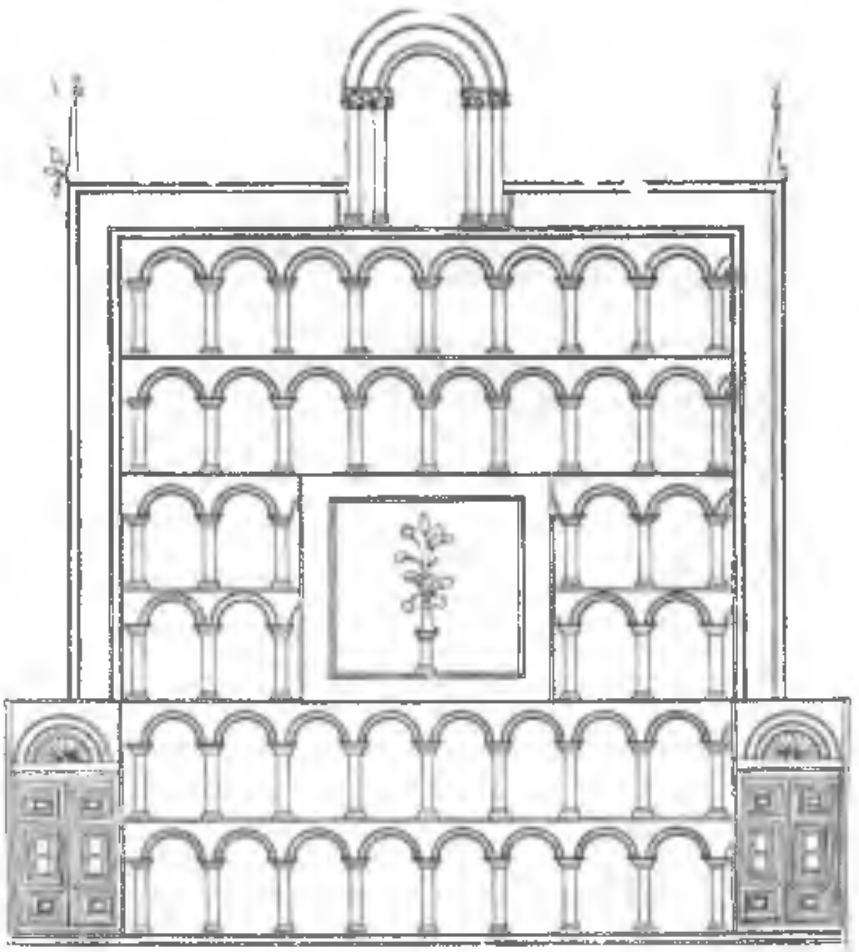

FIGURA 9

Frontispicio de un Corán dibujado sobre cuero (detalle), Yemen, s. VIII, probable representación de la mezquita omeya de Sanaa. Basado en un dibujo de Howeida Al-Harithi.

FIGURA 10

Mezquita de Córdoba, domo con mosáicos de técnica bizantina. Fotografía de cortesía.

FIGURA 11

Mezquita de Córdoba, *mihrab*. Fotografía de cortesía.

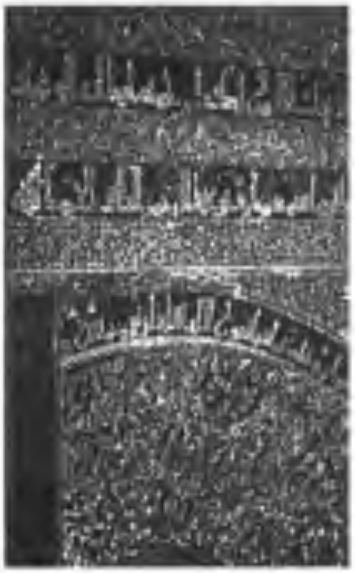

FIGURA 11A

Mezquita de Córdoba, *mihrab*, detalle de las inscripciones en caligrafía cúfica.

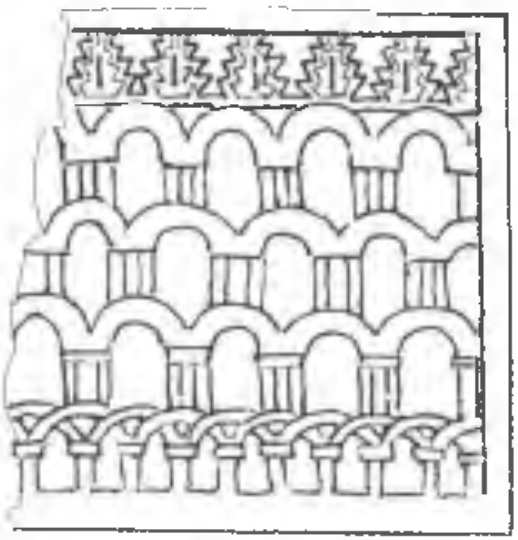

FIGURA 12

Fragmento de balaustrada de un palacio omeya, Siria, s. VIII. Dibujo del autor.

FIGURA 13

Cristianización de la mezquita de Córdoba. Fotografía de cortesía.

FIGURA 14

Catedral de Santa Sofía, s. VI, Estambul, transformada en mezquita otomana, s. XV.

FIGURA 14A

Catedral de Santa Sofía, s. VI, Estambul, interior transformado en mezquita. Grabado.

FIGURA 15

Sistema de domos bizantinos en Santa Sofía, s. VI.

FIGURA 15A

Comparación con el sistema de domos otomano. Mezquita Sulaymaniye del arquitecto otomano Sinan, s. XVI.

FIGURA 16

Mezquita del Sultán Ahmed, exterior, s. XVII. Fotografía de cortesía.

FIGURA 17

Fuente pública otomana con influencia barroca europea, El Cairo, s. XVIII.

FIGURA 17A

Mezquita de Ortokai, influencia barroca europea, Estambul, s. XVIII. Fotografía de cortesía.

FIGURA 18

Mezquita de Delhi, sala hipóstila, reutilización de pilares de templos hindúes, ss. XII-XIII. Fotografía de cortesía.

FIGURA 19

Mezquita de Delhi, pantalla de arcos de piedra labrada, estilo persa e inscripciones en caligrafía árabe. Fotografía de cortesía.

FIGURA 20

Minarete Kalyan, Bukhara, s. XI. Fotografía de cortesía.

FIGURA 21

Minarete Qutb Minar, Mezquita de Delhi, s. XIII. Fotografía de cortesía.

FIGURA 21A

Minarete Qutb Minar, detalle de las inscripciones.

CAPÍTULO VI

Resumen: En este último capítulo se trata de buscar una interpretación iconográfica de las bóvedas de *muqarnas* o mocárabes mal llamadas de estalactitas. Sin duda, el mocárabe es la creación más original del arte islámico. En la primera parte de este capítulo se revisa el aspecto estructural del mocárabe a la luz de su probable evolución. Cabe apuntar que éste es el aspecto más ampliamente tratado por los especialistas que debaten fundamentalmente en qué momento pasa de ser un elemento estructural a ser un elemento decorativo. En la segunda parte se trata el aspecto gráfico del mocárabe sobre el que existe aún escasa pero definitiva evidencia documental. En la tercera parte se analiza el aspecto que más nos interesa: el posible contenido iconográfico, de ahí el título del encabezado.

[181.228.95.204] Project MUSE (2025-01-03 16:07 GMT)

¿IMAGEN DE LOS CIELOS CORÁNICOS? LAS CÚPULAS DE *MUQARNAS*

1. La cúpula

En su forma primigenia la cúpula aparece en la historia del arte como estructura de madera o caña de bambú. En el caso indio, por ejemplo, la forma que se trataba de imitar era la del loto. En esa zona se mantuvo la imitación en piedra de estructuras de madera. En el Oriente Medio, Ernst Diez sostiene que las primitivas estructuras de madera articuladas con aristas originaron las bóvedas de crucería de ladrillo que aparecen en la arquitectura persa y se transmiten al Islam.[1] Paralelamente, cúpulas de adobe y ladrillo se desarrollan desde muy temprano en la civilización mesopotámica, posteriormente en el arte parto y sasánida hasta la llegada del Islam (**fig. 1**).

Desde un punto de vista técnico, la adaptación de una cúpula sobre una sala de planta cuadrada es uno de los problemas clásicos de la arquitectura. Durante siglos, los arquitectos romanos, bizantinos y sasánidas ensayaron distintas fórmulas de transición. El problema eran los ángulos en las esquinas del espacio cuadrado que no sólo debían ser llenados sino servir de soporte a la media esfera de la cúpula.[2] Los geómetras medievales conservaron el sentido "mistérico" del acoplamiento entre la cúpula y el cubo en

[1] Diez, Ernst, *Arte islámico*, Bilbao, Moreton, 1967, pp. 16-19.
[2] *Ibid.*

la fórmula "cuadrar el círculo": "Haz un círculo [...] luego un cuadrado, después un triángulo y finalmente un círculo y obtendrás la piedra filosofal".[3]

Los romanos resolvieron el problema de manera práctica y sencilla: mediante triángulos semiesféricos, pechinas, que forman una transición deslizante. Pero esta solución no logra una integración estéticamente satisfactoria entre la estructura cuadrada, los sostenes triangulares y la semiesfera del domo.

La construcción de cúpulas sobre impostas en forma de valvas de conchas o de trompas no supone sino una variante un poco más elaborada: se la empleó en edificios tardorromanos, bizantinos y sirios. Los sasánidas persas ya habían experimentado con cuerpos de transición que convertían la planta cuadrada en polígonos de seis u ocho lados cuyos ángulos se unían mediante arcos o trompas en los ángulos que adquirían la forma de nichos. Este tipo de solución se continuó en la arquitectura sirio-armenia. Cuando los arquitectos islámicos enfrentaron este problema "clásico" no tardaron en mezclar las tres soluciones y avisoraron, probablemente desde el siglo VIII, la subdivisión sucesiva de las trompas. A partir de la solución de un problema técnico, desarrollarían una solución estética sorprendente: las llamadas *muqarnas* o mocárabes.

En vez de un solo nicho angular, la trompa, o una sola valva, la pechina, que se abría como abanico, los arquitectos musulmanes comenzaron a superponer hileras de prismas y nichos escalonados para permitir una transición graduada. Los nichos montan unos sobre otros y quedan unidos por sus aristas. Así superpuestos recuerdan la forma de panal de abeja. Éste sería el origen "lógico" de las *muqarnas*.[4]

[3] La frase es común en textos alquímicos medievales y renacentistas. Aparece, entre otros, en la obra de Michael Maier, *Scrutinium Chymicum*.

[4] Lewcock, Ronald, "Materials and Techniques", en Michell, George (ed.), *Architecture of the Islamic World*, Nueva York, William Morrow, 1978, p. 142.

2. *Muqarnas* o mocárabes, orígenes

Paradójicamente, el término *muqarnas* no tiene una etimología precisa. A veces alude al diseño de conjunto y a veces a las unidades en sí. Los diccionarios árabes o persas no indican la procedencia del término y los historiadores del arte llevan décadas proponiendo diversas hipótesis. Herzfeld derivaba el término del griego *koronis*, cornisa, del que *muqarnas* sería una arabización. Otro autor lo deriva de la raíz árabe "*qrns*", junta o unión. Marcais y Golvin se refieren al término persa que describe un arreglo "escalonado". Todos estos probables orígenes son lógicos pero especulativos. La primera posible referencia escrita al término que se conoce correspondería a un texto andaluz del siglo XI donde se describe un pabellón: "*wa qurnisat samauha bil-dahab*" (y las "*qurnisat*" cubrían su techo con oro). La referencia es ambigua puesto que se supone que no había *muqarnas* en Andalucía en esa época y aquí el término sólo se puede interpretar como un "elaborado ornamento" en la techumbre. Ibn Jubayr, en el siglo XII, utiliza el sustantivo *qarnasa* y el adjetivo *qarnasiya* pero no *muqarnas* y alude a alguna forma de decoración geométrica basada en la subdivisión.

La evolución misma del término, aunque no suficientemente estudiada, parece ser acorde con la evolución "gradual" de las *muqarnas* según se les puede rastrear hasta edificios de los siglos X–XI. En efecto, los historiadores del arte coinciden en que la primera manifestación de las *muqarnas* se observa en la zona transicional entre los muros y el domo a partir de una subdivisión tripartita de la trompa. El primer ejemplo *in situ* se encuentra en el mausoleo de Arab Ata en Asia Central, que data del año 976.[5] Especialistas en arqui-

[5] Taba, Yasser, *The Transformation of Islamic Art during the Sunni Revival*, Seattle, The University of Washington Press, 2001, p. 104. Algunos historiadores del arte identifican lo que podrían llamarse proto-*muqarnas*, en forma de prismas, las cuales aparecen ya en la arquitectura abasida

tectura irania más estrictos consideran que en este caso todavía no se trata propiamente de *muqarnas* sino de trompas tripartitas que "evolucionarán" rápidamente hacia verdaderas *muqarnas* (**fig. 2**).

Función

Al igual que en el capítulo dedicado al arabesco, respecto de las *muqarnas* se puede hablar de forma, función e intención. En relación con la función, todo indica que originalmente las *muqarnas* tuvieron un propósito estructural, pero pronto se hizo evidente el efecto estético de superposición escalonada de arquillos, nichos y prismas que podía continuarse, al disminuir gradualmente la escala, para formar una bóveda completa.

Aparentemente, según Yasser Taba, los primeros domos completos de *muqarnas* surgen en Bagdad y sus cercanías en el siglo XI o XII; la cara convexa de los nichos superpuestos, extradosada, creaba hacia el exterior una cúpula en forma

---

temprana, palacios de Ukhaidir y de Raqqa (s. VIII) y en el norte de África en la Qala de los Bani Hamad (Argelia), s. X. Aparecen de forma más acabada en las ruinas de Nishapur (ss. IX-X) y en el Asia Central. Sin embargo, estos antecedentes, prácticamente arqueológicos, han sido hallados en forma fragmentaria y la interpretación de su función aún es discutida. De forma paralela al desarrollo de las *muqarnas*, la arquitectura islámica de ladrillo en Persia y en Andalucía experimentó intensamente entre los siglos X y XI con bóvedas de aristas (Mezquita Bib Mardun o Iglesia del Cristo de la Luz en Toledo y Mezquita del Viernes de Isfahan), aunque éstas no tienen un carácter estructural, de soporte, como en la arquitectura gótica posterior donde las nervaduras convergen en una clave y "cargan" las bóvedas. Sin embargo, el juego del entrecruzamiento de aristas en las bóvedas musulmanas sin duda está relacionado con el uso ulterior de las *muqarnas* para cubrir domos completos, como puede Véasese en "experimentos" tempranos en la "qubba Barudiyyin" de Marrakesh y en las medias bóvedas de los iwanes de la Mezquita del Viernes de Isfahan, ambas del siglo XI o comienzos del XII.

de alcachofa sumamente original.[6] La primera de estas cúpulas, si bien aún tiene rasgos vacilantes, cubre el mausoleo llamado Imam al-Dawr (hacia 1090), en las afueras de Samarra, Iraq. A partir de éste se localiza una veintena de este tipo de cúpulas en Iraq, todas ellas anteriores a la invasión mongola (1258) (**fig. 3**).

En estos primeros domos las *muqarnas* aún constituyen una solución tanto estructural como estética. Sin embargo, las cúpulas de "alcachofa" no llegaron a consolidarse en la estética islámica, y tal vez deban considerarse una moda un tanto exótica o una fase experimental. Que Bagdad y Damasco, bajo su influencia cultural, adoptaran esta forma peculiar en los siglos XII y XIII denotaría quizás la intención de establecer un "estilo" regional. En miniaturas otomanas del siglo XVI relativas a la conquista de Mesopotamia, Bagdad aparece tachonada con domos de alcachofa pero, dada la poca fidelidad, la falta de intención en la representación de estas miniaturas, no puede afirmarse que estos domos efectivamente abundaran. Probablemente el artista sólo quería "destacar" esa peculiaridad. El hecho es que ya en el siglo XIII estos domos comenzaron a ser cubiertos por una segunda estructura cónica, piramidal o una cúpula sobre tambor, creándose así la solución de la doble cúpula. En el interior, el domo de *muqarnas* se oculta. En el exterior, la cúpula se puede elevar sobre un tambor y dar mayor elegancia al edificio. Esta solución permitió seguir experimentando con las *muqarnas* que pudieron miniaturizarse y refinarse en yeso. Estos frágiles domos interiores, como es el caso de los de la Alhambra, literalmente cuelgan de un andamiaje de madera que es sostenido y ocultado a la vez por la cúpula exterior.

Originadas de la trompa y del nicho, que en el arte antiguo tenían asignada una función de carga, la multiplicación y miniaturización llevó a las *muqarnas* de formas de carga a

[6] El único catálogo sobre estas estructuras en Iraq es el de Afta al-Hadithi y Hana Abd al-Khaliq, *Kitab al-Makhrutiya fil Iraq*, Bagdad, 1974.

formas cargadas. "Se llega así —dice Michel Ecochard— a un grado complicado de elaboración que da placer a la vista y reemplaza una estructura visible por una decorativa que se sostiene de una estructura superior a la manera de los falsos plafones modernos."[7]

John D. Hoag apunta que los periodos clásico y clásico tardío (ss. XI–XVII) de la arquitectura islámica coinciden justamente con el gran desarrollo de las *muqarnas* y su expansión por todo el territorio que abarcaba esta civilización. Señala también la enorme movilidad de los artesanos de la época, lo que explica intercambios fluidos de estilos y diseños entre el Oriente y Occidente islámicos.[8]

Al transformar un elemento estructural en uno decorativo, sustraído a las fuerzas tectónicas, la solución de las *muqarnas* se inscribe en el proceso de negación ornamental tantas veces endilgado al arte islámico. Chueca Goitia y

[7] Ecochard, M., *Filiation des monuments grecs, byzantines et islamiques*, París, Geuthner, 1977, p. 71. La difusión de las *muqarnas* no se ha establecido claramente. En general se traza la siguiente "hoja de ruta" desde Mesopotamia hacia Occidente: cornisa de nichos de *muqarnas* en el minarete de la mezquita de Al-Juyushi en El Cairo (s. XI) y del siglo XII en la mezquita de Sayyida Ruqayya. En la mezquita de Al-Aqmar (1125) en El Cairo, *muqarnas* adornan nichos ciegos en los muros exteriores. En el Magreb, de comienzos del siglo XI es la Qubba Barudiyyin de Marrakesh, quiosco almorávide cuyo cupulín incluye "proto-*muqarnas*" que recuerdan el trabajo de valvas-*muqarnas* del Imam al-Dawr de Iraq. En 1135 aparecen Véasedaderas *muqarnas* en la mezquita almorávide de Tlemcen y 18 años después, en 1153, aparecen plenamente desarrolladas en la Mezquita de Tinmal (Marruecos), donde forman una cúpula sobre base cuadrada. Generalmente se asume que los almorávides introdujeron las *muqarnas* a España. Sin embargo, podría pensarse que a través de los sultanes ziries argelinos, instalados en Granada, las *muqarnas* hayan llegado antes; el poema citado de Ibn Gabirol (s. XI) podría aludir a una cúpula de *muqarnas* bastante temprana, quizás la primera, en Al-Andalus. Véase Hoag, John, *Islamic Architecture*, Nueva York, Abrahms, 1977. Sobre la interpretación de la descripción de Ibn Gabirol Véase Rubiera, María de Jesús, *La arquitectura en la literatura árabe*, Madrid, Editora Nacional, 1981, p. 149.

[8] Véase Hoag, John, *op. cit.*, Introducción.

otros arquitectos, sin dejar de admirar el arte islámico, han caído en la tentación de interpretar su complejo recubrimiento decorativo islámico, a saber yeserías labradas, azulejerías y especialmente las *muqarnas*, como "maquillaje" que intenta ocultar la pobreza de los materiales y de la estructura del edificio. No pocos arquitectos e historiadores del arte, ya desde el Renacimiento, han calificado al arte islámico como teatral, falso y en última instancia incapaz de solucionar e integrar estéticamente, como el arte gótico o el renacentista, sus estructuras, las cuales simplemente se ocultan.

Aún en fecha reciente, llama la atención el comentario ambivalente de un destacado historiador del arte islámico como B. Okane quien señala:

> Si una palabra resume el sentido de la arquitectura timúrida (ss. XV-XVI) [...] es la teatralidad [...] ello no significa que ésta tenga connotaciones peyorativas en la arquitectura [...] hay buen y mal teatro [escenografía] apreciar o saber apreciar esta teatralidad en la arquitectura puede significar un gusto adquirido. Para los que han sido entrenados en las formas clásicas [occidentales] los timúridas no sólo asumieron este elemento con entusiasmo sino que llegaron a ser maestros [insuperables] en el mismo [...] A partir del periodo timúrida no se vio posibilidad de dar marcha atrás en la necesidad de recubrir estructuras completas de [azulejerías] coloridas, especialmente las de mayor importancia. Esta concepción pudo contener en sí misma las semillas de su propia decadencia, ya que se debe mantener un balance entre la intención de acentuar o de disipar las líneas arquitectónicas de un edificio con el color [...] y en épocas posteriores esto se perdió...[9]

Como ya se advirtió antes, habría que revalorar estas apreciaciones que se han hecho lugar común. Desde la perspectiva de los artistas islámicos, la "decoración" es conceptual y estéticamente parte de la "estructura", no se concibe

[9] O'Kane, Bernard, *Timurid Architecture in Khurasan*, Costa Mesa, 1987, p. 110.

la frontera entre ambas, tan esencial, diría Chueca Goitia, para el arte "occidental". La decoración de arabescos o las *muqarnas*, sobre materiales "aplicados" como el yeso, azulejos, madera, etc., es la "piel" de un objeto sea de tocador o de un edificio entero. No hay pues ninguna intención de "engañar" al observador.[10]

En este punto es esclarecedor Algazali: "un edificio requiere de un diseñador [*muqaddir*] que determine las necesidades de madera, ladrillos, superficie y amplitud de las habitaciones. Un geómetra [*muhandis*] asume la responsabilidad de trazar estas ideas. Luego un maestro de obras [*banna*] organiza la construcción y finalmente un decorador [*muzyyin*] decora el exterior y el interior. Así es la tradición de diseñar, construir y decorar".[11]

3. El diseño de las *muqarnas*

Prácticamente existe un consenso entre los historiadores del arte al considerar las *muqarnas*, mocárabes o estalactitas como una de las creaciones propiamente originales del arte islámico y más aún, su sello distintivo junto con la caligrafía árabe. Generalmente aplicadas en cornisas, pechinas, capiteles, en el intradós de los arcos, medias bóvedas en los *iwanes* o en bóvedas completas (y también en mobiliario), este diseño tan original aún no ha merecido un estudio definitivo, aunque existen monografías descriptivas como las de Gülru Necipoglu, O'Kane y Notkin, entre otros. Asimismo existe un primer catálogo de estas estructuras debido al profesor Shiro Takahashi (Véase *infra.*)

[10] Véase Grube, Ernst, "What is Islamic Architecture?", y Jones, Dalu, "The Elements of Decoration: Surface, Pattern and Light", en Michell, George (ed.), *op. cit.*

[11] Akash, Samir, "Analogy and Symbolism", *Islamic Quarterly*, vol. 29, núm. 1, 1992.

Forma

Las *muqarnas* implican una elaboración geométrica compleja. Conceptualmente, su diseño, como el del arabesco geométrico, tiene, en términos matemáticos modernos, características fractales: es simétrico y progresivo, se le puede aumentar o disminuir la escala infinitamente sin perder la proporción o la estructura. A pesar de su concepción matemática, sorprende la ausencia de textos medievales que las expliquen, lo que reforzaría la idea de que surgieron de ejercicios ingeniosos de los geómetras-artesanos y no de teorizaciones de los filósofos-matemáticos. Lo anterior se ve corroborado por el hecho de que los pocos gráficos originales que se poseen provienen de talleres artesanales. Allen concluye que las *muqarnas* "son primordialmente invenciones visuales más que construcciones intelectuales".[12]

Uno de los primeros estudiosos modernos en comprender que las *muqarnas* pudieron ser dibujadas fue Herzfeld, incluso antes de que apareciera evidencia documental de la época que ahora se posee.[13] En las ruinas del palacio ilkhanida (mongol) de Taq-i-Sulayman se descubrió una placa de yeso con diagrama para la construcción de una bóveda de *muqarnas*, quizás el dibujo de *muqarnas* más antiguo que se conozca (s. XIII).

Sin embargo, la única discusión teórica medieval que se conoce sobre la posibilidad de elaborar gráficos de las *muqarnas* aparece en un texto relativamente tardío de Ghiyas al-Din Jamshid al-Kashi, matemático de la corte timúrida en el siglo XV.[14] Ahí se le dedica todo un apartado al análisis del diseño de estos elementos. En dicho apartado, Al-Kashi comienza por comentar el uso de las formas curvas en la

[12] Sakkal, Mamún, "An Introduction to *Muqarnas* Domes Geometry", *Structural Topology*, 14, 1988.

[13] Golombek, Lisa y Wilber, Donald, *Timurid Architecture of Iran and Turan*, Princeton, Princeton University Press, 1953, pp. 165, 166.

[14] *Ibid.* Véase el capítulo 7.

arquitectura, arcos y domos. Aquí hay que recalcar que el matemático simplemente "cataloga" técnicas artesanales de trazos geométricos ya establecidas pero no las propone. Al-Kashi señala por ejemplo que en su época el arco preferido es el apuntado (*muhaddad*). Después discute los aspectos de la geometría del arco, arcos de tres centros, de cinco centros, etc. A partir de éstos describe los perfiles posibles de los domos: hemisféricos, cónicos, y el que se obtiene de rotar un arco sobre su centro dando lugar a los domos de forma acebollada y bulbosa característicos de la arquitectura timúrida y mameluca.

Al-Kashi describe las *muqarnas* como una colección articulada de figuras individuales, ordenadas simétricamente y en escalas que disminuyen proporcionalmente hacia el cenit de la cúpula. Cada celda es una estructura tridimensional que puede ser dibujada, codificada, en dos dimensiones. Así menciona cuatro figuras fundamentales para la representación gráfica: el cuadrado, el rombo, la almendra, la espiga.[15] A partir de la combinación de estas figuras surgen cuatro tipos de *muqarnas* que él identifica como: *minbar*, el más sencillo; el segundo es el *matin*, que Al-Kashi encuentra en los antiguos edificios de Isfahan (periodo selyucida, ss. XI-XII), el tercer tipo es el *qawas*, que por su descripción recuerda las del periodo ilkhanida y las del cementerio de Shah-i-Zindeh de Samarkanda (s. XIV); el cuarto tipo es el *shirazi*, que en su forma más compleja permite insertar, en sus "techos", piezas planas de azulejo en forma de estrellas o polígonos. Asimismo, daría lugar a "estalactitas". Este tipo correspondería a los edificios timúridas como la Madrasa Gazurgah y el Mausoleo de Gawhar Shad, pero también se usó en la Alhambra (ss. XIV-XV).

Sólo por curiosidad cito la traducción de la definición de *muqarnas* según el texto de Al-Kashi:

[15] *Ibid.*

> Es una forma de techado que asemeja escaleras con facetas. El centro de cada faceta intersecta con su vecina en un ángulo de 90 a 45 grados, o la suma de éstos o de otros ángulos. Estas facetas son perpendiculares al plano que es paralelo al horizonte. Sobre ellos descansa una superficie plana, no paralela al horizonte, o dos superficies planas o dos curvas. Ellas constituyen el techo de las facetas. Juntas con su techo ellas, las dos facetas, son llamadas celdas (*bayt*). Celdas vecinas basadas en un solo plano paralelo al horizonte son llamadas primer piso (*tabaq*). La faceta más larga es el módulo (*miqyas*) de las *muqarnas*.[16] (**fig. 4**)

A pesar de lo confuso que nos resulte seguir la descripción, éste es uno de los escasos esfuerzos conocidos por "sistematizar" el estudio de las *muqarnas* y facilitar su representación bidimensional, gráfica. Hasta entonces todo indica que tanto en el Oriente como en el Occidente islámicos el diseño y construcción de las cubiertas de *muqarnas* dependía de los maestros expertos que conservaban los secretos de su oficio en diagramas, esquemas o bosquejos. Probablemente, gracias al esfuerzo de Al-Kashi y quizás de otros como él bajo el patronazgo de la corte timúrida, fue posible comenzar a sistematizar este conocimiento al menos para facilitar su traslado a gráficos más complejos. Ello explicaría que los gráficos formales de *muqarnas* más antiguos que se conservan sean posteriores al siglo XV y procedan precisamente del Asia Central.

En ese sentido resultan muy significativas las tres colecciones conocidas de folios, casi seguramente del siglo XVI al XIX: del Victoria and Albert Museum (XIX), del Top Kapi (XVI) y de Tashkent (XV-XVI) (**fig. 5**). Éste último cuenta con 46 dibujos realizados por algún maestro del Asia Central con esquemas detallados para bóvedas de *muqarnas*. Dichos dibujos fueron analizados por los soviéticos Baklanov y Notkin. Estos autores apuntan a una cuarta colección de

[16] *Ibid.*

diagramas, de los siglos XIX-XX, a la cual tuvieron acceso. Se trata de la colección del artesano Ustad Shirin Muradov, de Bukhara (1880-1957). Asimismo, indican que mientras los folios de Tashkent les habían resultado hasta entonces indescifrables, el mismo maestro Muradov, quien conocía la clave de interpretación por tradición gremial, pudo explicárselos. Estos dibujos del siglo XVI y los del comienzo del XX carecen de textos, estaban deliberadamente "codificados", tenían un carácter mnemotécnico y sólo el maestro-artesano podía "interpretarlos" a sus aprendices para que pudieran trasladarlos a la escala tridimensional que representaban.

Los folios de Tashkent tienen una escueta pero significativa instrucción: "Sea sabido por los colegas [de oficio] que practican este arte que al contar las *muqarnas* [que se van a acomodar en un espacio] es necesario poner especial atención para que ustedes sepan o deduzcan lo que es correcto y no piensen que este [autor] ha cometido un error". El diseño estaba pues indicado para unos cuantos iniciados en el arte.[17]

En el trazo de las *muqarnas* hay sin duda una abstracción planimétrica del volumen. Para comprenderla basta observar cómo se desenvuelve el juego de las formas una vez que las *muqarnas* son esculpidas en la piedra o son producidas por el ensamblaje de piezas de madera.[18] Dibujadas según un principio que se remonta a las tradiciones arquitectónicas de la Antigüedad, aquella de la rotación de un cuadrado

[17] Notkin, Li, "Decoding Sixteenth Century *Muqarnas* Drawings", *Muqarnas*, 12, 1997, p. 153. Seguramente los folios de Top Kapi llegaron a Estambul como parte de los botines de guerra de los sultanes otomanos en sus campañas contra Persia o Azerbaiyán (ss. XVI–XVII). Llama la atención que prácticamente quedaran en el olvido quizás porque carecían de significado para la naciente arquitectura otomana que se había volcado completamente hacia los modelos bizantinos y casi no recurriría a esquemas complejos de *muqarnas*. De hecho no existirán bóvedas completas de *muqarnas* en el arte otomano (veáse en el capítulo sobre las mezquitas, "Mezquita de Santa Sofía").

[18] Clevenot, Dominique, *Une esthétique du voile*, París, Harmattan, 1994, p. 152. Aunque rara vez aparecen en grandes cúpulas, las *muqar-*

en círculos, estas formas son el producto de la fragmentación de un plano en figuras geométricas cada vez más pequeñas con el solo recurso del compás y la regla. No es sino a partir de esta geometría plana que las *muqarnas* toman forma y volumen. Así, Michel Ecochard afirma: "No existe una sola línea de esta decoración complicada que no esté ligada a una estricta composición geométrica".[19] En este sentido, los gráficos de *muqarnas* son "la proyección sobre el plano de un volumen imaginario, más aún la representación anticipada de una forma de la materia, son efectivamente una matriz bidimensional que produce volumen".[20]

Los gráficos más complejos de *muqarnas*, como los del Top Kapi, combinan líneas de diferentes colores para indicar la mayor o menor profundidad. Estos gráficos utilizan dos tipos de plantillas, una cuadriculada para superficies planas y otra radial para representar superficies curvas de cúpulas o bóvedas. La circunferencia es dividida en segmentos o rebanadas mediante rayos equidistantes que emanan del centro. Éstos, a su vez, se subdividen en niveles de polígonos y estrellas que representan las *muqarnas*. En este segundo caso, generalmente los diseños sólo muestran una porción, una "rebanada" de la circunferencia pues se presupone que ese mismo patrón se repetirá hasta completar el círculo[21] (ver **fig. 5**). Los diseños generalmente se traslada-

nas aún son producidas por maestros artesanos. Paccard relata el caso de los artesanos marroquíes contemporáneos cuyos cuadernos de modelos "contienen plantillas sobre las cuales se yuxtaponen en motivos complejos las figuras geométricas simples: triángulos, rectángulos, rombos donde los ángulos son de 45, 90 o 135 grados [...] hasta obtener por adición el ángulo circular de 360 grados. A estas figuras corresponden las piezas de madera prismatizadas [...] y es el ensamblaje de estas piezas que del plano nace el volumen". Véase Paccard, A., *Le Maroc et l'artisanat traditionnel dans l'architecture*, París, Saint Jorioz, 1979.

[19] Ecochard, M., *op. cit.*, p. 106.

[20] Clevenot, D., *op. cit.*, p. 152.

[21] Necipoglu, Gülru, "Geometric Design in Timurid Architectural Practice...", en Golombek, Lisa, (ed.), *Timurid Art and Culture*, Leiden, E. J. Brill, 1992, p. 50.

ban directamente a las superficies de los muros a ser decorados o de las bóvedas que serían cubiertas de *muqarnas.*

Es curioso notar cómo la arquitectura gótica tardía de Alemania (bóvedas-células) y Gran Bretaña, en la época Tudor, llevará las aristas a entrecruzamientos, cada vez más complejos, para formar estrellas puramente decorativas que asemejan las proyecciones islámicas: "En los edificios góticos del siglo XIII todo es lógica, cada elemento cumple una función estructural, cada función está especializada. [Pero] la evolución de este arte en el siglo XV atestigua una gran confusión. Se superponen elementos secundarios, combinaciones estrelladas que se desarrollan en Francia y Alemania [...] la estructura pierde su sentido y adquiere un valor decorativo".[22] Es lo que algunos historiadores llaman el gótico barroco: "El espacio es invadido de ornamentos etéreos [...] de arabescos. Una red de filigranas de verdaderas y falsas ojivas, penden como las estalactitas del arte islámico [...] jamás la arquitectura de Occidente fue más cercana al lujo ornamental del Oriente [...] a su profusión de caprichos, aparentemente sin sentido y en todo caso sin relación [estructural] con la construcción".[23]

Llama la atención que los orientalistas europeos como Huyot, que a comienzos del XIX hicieron las primeras apreciaciones superficiales de monumentos islámicos, sobre todo en Egipto, concluían que el arte gótico "fue introducido a Europa por los normandos [*sic*] desde su base en Sicilia donde lo habrían aprendido de los sarracenos" y que "la catedral de York es obra de arquitectos árabes" [*sic*].[24] En realidad, al margen de posibles intercambios de ideas, los arquitectos a uno y otro lado del Mediterráneo llegaron por sus propios caminos a soluciones similares por caminos paralelos.

[22] Focillon, Henri, *Moyen Age: roman et gothique,* París, Armand Colin, 1938, p. 622.

[23] *Ibid.*

[24] Pinon, Pierre, "L'Orient de Jean Nicolas Huyot", *REMMM* 73, 1994. Pope, Arthur, "Possible Contributions to the Beginning of Gothic Architecture", *In Memoriam Ernst Diez,* Estambul, 1936.

4. El simbolismo de la cúpula en el arte islámico

Antes de abordar la cuestión de la posible iconografía de las bóvedas de *muqarnas*, habría que revisar el simbolismo, prácticamente universal, de la cúpula en sí como estructura de la arquitectura monumental en general. A partir de un artículo de Karl Lehmann, "The Dome of Heaven", publicado en 1945 en *Art Bulletin*, siguieron otros estudios iconológicos sobre el simbolismo de los domos en Oriente, en particular en el Islam: Alexander Soper, "The Dome of Heaven in Asia", *Art Bulletin*, 1947, y Oleg Grabar, *La Alhambra: iconografía, formas y valores*, 1977, y "From Dome of Heaven to Pleasure Dome", *Journal of the Society of Architectural Historians*, 1990. Desde una perspectiva cosmológica, la cúpula, la media esfera, tradicionalmente ha representado el cielo con su constante movimiento giratorio mientras el cubo que forman los muros por debajo de ella corresponde al mundo terrenal dominado por los contrastes y los puntos cardinales.[25]

Los antecedentes más claros de una "iconología cupular" se pueden encontrar en el arte persa y romano tardío: en ambos se le considera símbolo de soberanía terrenal en los palacios y representación del cosmos en edificios religiosos. La línea divisoria es muy tenue dada la tendencia de las monarquías persa y romana a autodivinizarse. Precisamente Lehmann toma como prototipos: el Domus Aurea de Nerón, la villa de Adriano, el palacio de Septimius Severus en el Palatino y la sala de audiencias del emperador parto en Mesopotamia, así como el salón del trono del emperador bizantino. "La tesis del Emperador Mystique" —dice Thomas Mathews— "no puede desecharse a la ligera [...] si bien como André Grabar, Lehmann carece de evidencia palpable" y debe depender de referencias literarias.[26] Hay que aclarar que Lehmann y sus seguidores no hablan de meras asocia-

[25] Akash, Samir, *op. cit.*

[26] Mathews, Thomas, *Clash of Gods*, Princeton, 1995, p. 144. La cúpula es un símbolo casi universal de la soberanía terrenal y divina. Es una

ciones metafóricas del domo con el cielo sino del "simbolismo del cielo en los domos que implica una imagen cosmológica ilustrada con figuras de divinidades, demonios, cuerpos celestiales o una mezcla". Lehmann define tres elementos constantes en esta iconografía, aun si no aparecen simultáneamente: la alusión al baldaquino de los cielos y/o la aparición de divinidades celestiales y/o elementos astrológicos.

En su citado estudio sobre la Alhambra, Oleg Grabar retoma estas tesis e insinúa el vínculo entre la Alhambra y la iconografía heredada de la Antigüedad. Según referencias literarias, citadas por él, en el salón del trono del emperador sasánida Cosroes II, éste aparecía representado en la cúpula, como entronizado en el cielo; alrededor de él estaban el sol, la luna y las estrellas y se habían instalado mecanismos para "hacer llover".

Según Barbara Baert este edificio cupular persa, prototipo mítico de la bóveda celestial giratoria —tanto en construcciones posteriores islámicas como cristianas—, es el célebre y casi legendario Taq-i-Taqdas o Arco de los Arcos. Fue construido a comienzos del siglo VII de nuestra era. Lo más sorprendente era sin duda el hecho de que toda la edificación estaba levantada sobre una plataforma giratoria, lo cual permitía rotar el edificio entero para reorientar sus puertas conforme a diversos eventos astrológicos. Para los cristianos, la carga simbólica del edificio aumentó cuando el propio Cosroes situó en él, como trofeo, la Santa Cruz que había arrebatado a los bizantinos tras el saqueo de Jerusalén en el 614. Poco después el emperador bizantino Heraclio cobró venganza: llevó su ejército a Persia, recuperó la máxima reliquia cristiana y destruyó el edificio. En tiempos de la conquista musulmana el aura mítica del edificio aún perma-

---

evocación del arquetipo del baldaquino situado sobre la cabeza coronada del gobernante. En la arquitectura indo-islámica se conserva este elemento en los característicos chattris. Véase también Oleg Grabar, "From Dome of Heaven to Pleasure Dome", *Journal of the Society of Architectural Historians*, 49, marzo de 1990, pp. 15-21.

necía y el solar arruinado fue considerado una más de las obras salomónicas, debida a la intervención de sus genios.[27]

La sustitución de la imaginería pagana por la cristiana está bien documentada y se puede rastrear en la obra de Basilio, el *Hexameron.* Ahí, Basilio traza las líneas generales de la cosmología cristiana basada en el relato de la creación en el *Génesis.* El sol y la luna pierden su centralidad pagana pues han sido "creados"; las estrellas y planetas son "signos" de Dios que ayudan al hombre a medir el tiempo y las estaciones. "Los cielos son un gran reloj pero no son un horóscopo divino que determine lo que sucede abajo."[28]

El arte bizantino conservará la concepción del domo celeste. En el interior de las iglesias, la cúpula, recubierta de mosaicos dorados, hace alusión a la luz celestial. El Cristo Pantocrátor, sustitución de Zeus, frecuentemente está representado en el cenit desde donde observa a los mortales. En las pechinas se representan querubines alados que parecen elevar el domo. Así como el Panteón en Roma había representado la "bóveda celestial recreada como templo para los dioses sobre la tierra", la Santa Sofía, con su enorme y excepcional cúpula, parece tener la intención de llevar el simbolismo de la cúpula celestial "cristianizada" a su máxima y, por lo tanto, pretendidamente irrepetible, expresión arquitectónica.[29]

[27] Véase Baert, Barbara, "Heraclius and Chosroës" (ponencia), Lovaina, Universidad de Lovaina, 2005. El edificio constaba de una sala circular cubierta por un gran domo en el que estaban representados los cielos; había abundantes recubrimientos de oro y piedras preciosas en varias partes. Como era característico en los templos del fuego, en torno a la sala central había un ambulatorio formado por 22 arcos. El edificio tenía acceso por tres puertas y estaba situado frente a un lago sagrado. Aunque el edificio sólo había existido unos cuantos años, se convirtió en una leyenda tanto en Oriente como en Occidente. A raíz de las Cruzadas su descripción parece que inspiró la del "Castillo o Templo del Grial", como lo muestran las crónicas de Albrecht y otras medievales.

[28] Mathews, Thomas, *op. cit.*, p. 149.

[29] El domo de la Santa Sofía de Justiniano en Constantinopla (véase el capítulo v) provocó exaltadas descripciones literarias que enfatizan

La asimilación de la cúpula y la simbología asociada, por parte del arte islámico, se dio desde el periodo formativo de éste, en el califato omeya. Los omeyas no ocultan su pretensión de hacerse herederos directos del arte bizantino o al menos sirio-bizantino, como se explicó en el apartado dedicado a la Mezquita del Domo en Jerusalén. En palacios omeyas tempranos del siglo VIII, en Khirbat al-Mafyar, por ejemplo, reaparece el simbolismo de la cúpula celeste, esta vez asociado al poder del califa, en el que la cúpula es "sostenida" por caballos alados y atlantes en las pechinas. Sobra decir que el arte abasida y sus sucesores acentúan aún más su afinidad hacia la cúpula que heredan directamente del arte persa-mesopotámico.[30]

---

precisamente su simbolismo como representación de la bóveda celestial, según lo describe Procopio: "Cuatro arcos [inmensos] se unen formando un cuadrado [entre ellos] se insertan las formas de cuatro triángulos [pechinas] que dan paso al círculo, sobre él hay un domo esférico enorme que hace al edificio excepcionalmente hermoso. Parece no estar fundado en una construcción sólida sino estar suspendido del cielo con una cadena de oro [...] todos estos elementos maravillosamente ensamblados en el aire, suspendidos uno contra otro producen un efecto de armonía y el espectador, con ojos sorprendidos, no puede comprender la maravilla de la obra y parte de ahí perplejo...". En un poema de Paulus Silentiarius en ocasión de la reparación del domo (año 563) se dice: "El domo es una maravilla incesante y, visto desde fuera, es un casco redondo radiante como los cielos [...] en su cima hay una cruz, protectora de la ciudad". Véase Mango, Cyril, *The Art of the Byzantine Empire*, New Jersey, Prentice Hall, 1972, pp. 75 y 83. Curiosamente mientras las iglesias bizantinas tienden a privilegiar la forma cupular y heredan esta tendencia al arte islámico, las iglesias europeas románicas y góticas prefieren la planta basilical alargada, rectangular cruzada por el transepto. Se enfatiza así el simbolismo de la cruz mientras las tres naves principales culminan en un triple ábside que alude a la trinidad. La cúpula pues se reduce a su mínima expresión; a veces aparece en el cruce de la nave principal y el transepto pero en general queda suprimida.

[30] Véase Burckhardt, Titus, *Principes et méthodes de l'art sacré*, París, DERVY, 1995, p. 157. La preferencia por edificios de planta octagonal con cúpula, de origen bizantino, podría explicarse, como se señaló en el apar-

En el arte islámico la cúpula tenderá a ocupar el lugar central de los edificios, seculares o de uso religioso, para así convertirse en su "eje". Esta centralidad de la cúpula da pie a la ya mencionada apreciación que hiciera Spengler de la arquitectura islámica como "cueviforme". Cabría sin embargo un matiz. Curiosamente, en el Occidente islámico la cúpula sólo se desarrolla en espacios interiores mientras que, en su forma extradosada, se prefiere el techo de tejas de dos, cuatro o más aguas. Esta adaptación, aparte de su justificación climática, parece reflejar un arcaísmo heredado del arte romano. Es en el Oriente islámico, que comienza en Egipto y se extiende hasta la India, donde se desarrolla hasta sus últimas consecuencias el artificio de la cúpula interna y externa. El simbolismo se acentúa por el recubrimiento externo de azulejos de color cobalto o turquesa, incluso con diseños de estrellas entrelazadas, una clara alusión a la bóveda celeste, mientras que en el tambor a veces se deja el colorido natural del adobe o del ladrillo cocido, alusión a la "tierra". En el estilo mameluco de Egipto, aunque no se usa el azulejo en recubrimientos externos o internos, las cúpulas suelen tener diseños labrados de estrellas[31] (**fig. 6**).

tado sobre el Domo de la Roca, porque el Islam acaba asociando esta forma con la idea de los ocho ángeles que sostienen el pedestal del trono de Alá. No es casual que esta forma se prefiera en tronos de sultanes, en sus mausoleos, en pabellones palaciegos y frecuentemente en los tambores que sostienen cúpulas.

[31] Bloom, Jonathan, "The Qubbat al-Khadra and the Iconography of Height in Early Islamic Architecture," *Pre-modern Islamic Palaces*, Necipoglu, Gülru, (ed.), *Ars Orientalis*, 23, 1993, pp. 135-142.

5. Algunas interpretaciones sobre las cúpulas de *muqarnas*

Los recubrimientos internos de *muqarnas*, a primera vista, parecerían negar el simbolismo de la bóveda celeste, de superficie lisa y diáfana, al que se contrapone el efecto de "estalactitas" de las *muqarnas*. Ciertamente el intento de Grabar y otros de vincular estas cúpulas con la tesis de Lehmann no soluciona el problema sencillamente porque no explica qué es lo que motivó a los artesanos y mecenas a optar por esta forma tan peculiar de articular, "esculpir" o "corrugar" el espacio semiesférico del domo. Grabar cita evidencia literaria para afirmar que la imagen de la cúpula giratoria pagana persistía en la Andalucía de los siglos XI–XIII.

Él mismo cita un poema del siglo XI de Ibn Gabirol alusivo a la cúpula de un palacio desaparecido en Granada: "La bóveda, cual tálamo de Salomón [...] parece que da vueltas, girando entre los brillos de alabastros, zafiros y bedelios [...] en los atardeceres su imagen es de cielo, de noche sus estrellas en fila se alinean [...] la he visto y mis fatigas he olvidado".[32]

En el siglo XIV, Ibn Zamrak, uno de los poetas oficiales de la corte nasarida, dice en uno de sus poemas: "Hay una esfera astronómica giratoria cuya esencia supera la invención de arquitectos e ingenieros...".[33] No está claro a qué estructura se refiere. Pero en la Sala de Dos Hermanas de la Alhambra su descripción poética quedó inscrita en las yeserías:

> Cuánto recreo aquí para los ojos / Las Pléyades le sirven de amuleto / Sin par luce una cúpula brillante de hermosuras patentes y escondidas / Viene con ella a conversar la luna / Incrustarse los astros allí quieren sin girar más en la celeste rueda / Cuántos arcos se elevan en su cima, sobre columnas

[32] Rubiera, María de Jesús, *La arquitectura en la literatura árabe*, Madrid, Editora Nacional, 1981, p. 148.

[33] García Gómez, Emilio, *Ibn Zamrak: el poeta de la Alhambra*, Granada, Patronato de la Alhambra, 1975, p. 113.

por la luz ornadas / como esferas celestes que giran sobre el pilar luciente de la aurora...[34]

Basándose esencialmente en estos poemas, Grabar salta a la conclusión de que se trata de la vieja iconografía pagana meramente reformulada en su expresión formal por los poetas musulmanes. Pero él mismo reconoce que no se puede probar que existiera una "tradición lineal" desde la Antigüedad hasta la era islámica o que hubiera una asociación "consciente" con esta iconografía a todas luces "pagana". La tesis de Grabar no explica por qué la elección de la estructura de estalactitas para representar una bóveda celeste "lisa", por qué elegir esta forma sinuosa, costosa y compleja en términos de diseño, ni el porqué de su "explosión" a lo largo de una amplia zona del mundo islámico particularmente entre los siglos XI y XV.[35]

Ya antes se mencionó que la arquitectura islámica y su decoración tienen una "baja carga simbólica", lo que originaría un "sistema visual ambiguo". Ello justificaría las tesis de Grabar y otros centradas en buscar simbolismos "heredados" y no "propios". Sin embargo, también es cierto que, como se ha sostenido a lo largo de esta obra, en situaciones específicas, la arquitectura islámica bien puede "activar" una alta carga iconográfica, como se constató en el apartado de las mezquitas y en el de la estructura de los jardines. Lo mismo puede decirse de las cúpulas de *muqarnas* o de algunas de ellas en particular.

Si bien las fuentes medievales se mantienen silenciosas sobre el sentido de las *muqarnas*, a partir de descripciones literarias —a pesar de los abundantes clichés— se puede intentar inferir alguna percepción prevaleciente en la época, una interpretación.

Curiosamente las tres descripciones más antiguas que describen cúpulas de *muqarnas* proceden de fuentes cristia-

[34] *Ibid.* p. 134

[35] Taba, Yasser, "The Muqarnas Dome: its Origin and Meaning", *Muqarnas*, 3, 1995.

nas, aunque el lenguaje utilizado es curiosamente similar al de textos musulmanes. La primera descripción, generada en la corte bizantina, habla de un domo de *muqarnas* construido en el siglo XII en el Palacio Sagrado de Constantinopla y llamado Mouchrutas (*makhrut*, cono, en árabe). Tras confirmar que se trata de una obra de artesanos persas, el cronista Mesarites señala:

> El domo consistente en medias esferas unidas a un cielo aparente ofrece un espectáculo multifacético; ángulos cerrados se proyectan hacia adentro y hacia afuera, la belleza de la talla es extraordinaria y maravillosa es la apariencia de las cavidades que, paneadas con oro, producen el efecto de un arcoiris más colorido *que el de los cielos*. Hay un *insaciable deleite* aquí, no oculto sino evidente [...] y todos quedan maravillados y azorados.[36]

El segundo texto se refiere a la Capilla Palatina de Palermo que data también del siglo XII y se inscribe dentro del arte normando, deliberadamente ecléctico de la isla. Este techo de madera, de fábrica indudablemente musulmana, que aún subsiste, cubre una nave basilical alargada. La asociación con los cielos es evidente, pues las *muqarnas* no llegan a cerrarse sino que dejan espacio para dos largas filas paralelas de casetones en forma de estrellas de ocho puntas (**fig. 7**). Las descripciones de Philagatos y Teophanes confirman esta asociación. El primero dice: "No se cansa uno de contemplar el techo, causa de azoro y maravilla para quien lo haya visto. Embellecido como está, con delicadas tallas ejecutadas con formas varias y que resplandece con el oro por todos sus ángulos, *imita la bóveda celeste*, iluminada por el *coro de estrellas*". Por su parte, Teophanes de Cerami dice: "está decorada con minuciosos y variados grabados y en todas partes el oro brilla *imitando el cielo* cuando resplandece en una noche clara iluminada por *estrellas*".[37]

[36] Taba, Yasser, *The Transformation of Islamic Art..*, *op. cit.*, p. 125.

[37] Véase Monneret de Villard, Ugo, *La pitture musulmane al soffitto della Cappella Palatina in Palermo*, Roma, Libreria dello Stato, 1950.

Las tres descripciones son significativas, pues estos hombres de letras son casi contemporáneos de las obras que describen y, muy probablemente, estuvieron en contacto con los artesanos musulmanes que las habían diseñado. En ese sentido, no sólo admiran el ingenio de las obras sino que naturalmente las asocian a los cielos e incluso parecen insinuar el Paraíso ("insaciable deleite"). El caso de la bóveda en Palermo es más claro porque los nichos están repletos de figuras humanas inmersas en actividades recreativas que podían aludir a los deleites del Paraíso. Estas alusiones a los "deleites" reaparecen en los ya citados poemas de Ibn Gabirol e Ibn Zamrak.

Si bien hay una asociación clara con la imagen de los cielos, en su dogmatismo, los islamófilos han manejado, a priori, la tesis de que las bóvedas de *muqarnas* son "mandalas", diseñadas, ex profeso, para "invitar al trance". Según Burckhardt, sin citar fuentes precisas, la concepción medieval del cielo incluía la creencia de que estaba formado de "éter". Las células de *muqarnas* constituirían la transición, desde la tierra hacia la bóveda del cielo [¿?] y vendrían a ser como "éter cristalizado". Las *muqarnas* "deliberadamente" tratarían de evocar la forma de panales de abeja, llenos de gotas de miel, elemento tan elogiado en el Corán: "los nichos cóncavos prolongan sus aristas hacia abajo y forman estalactitas o gotas de miel cristalizadas antes de caer"(¿?).[38] Los nichos facetados tienen un segundo efecto que es el de ordenar la luz y la sombra como en una celosía. Burckhardt recuerda que existen incluso dos suras que llevan esos nombres: La Luz (*Al-Nur*) y La Abeja (*Al-Nahl*).

Es tentador, responde Grabar, tratar de entender las *muqarnas* como metáfora visual de cierta visión musulmana de la realidad, portadoras de un mensaje abstracto. Sin embargo, advierte, en alusión a los islamófilos, no existe evidencia

[38] Burckhardt, Titus, *La civilización hispano-árabe*, Madrid, Alianza Editorial, 1977, p. 248.

textual para estas interpretaciones que resultan más bien de un sentimiento poético o piadoso.[39]

Recientemente, Yasser Taba ha re-buscado una explicación más "islámica" pero sólo logra apartarse de la evidencia a pesar de que, como él dice, hay que tomar en cuenta que "estos elementos llegan a convertirse en uno de los más originales y, a la vez, característicos de la arquitectura medieval islámica".

Taba sostiene que la aparición del domo de *muqarnas* se dio en la corte abasida de Bagdad —lo cual no está probado— y que no es "casual" sino "causal": un diseño "deliberado" que debía convertirse en "símbolo de la restauración, en los siglos XII y XIII, del poder sunita bajo la doctrina del asharismo" (lo cual coincide, grosso modo, con las Cruzadas y con la lucha contra la "herejía" shiita). Pero, en realidad, Taba no hace sino una reedición de la tan abusada interpretación de Louis Massignon sobre el atomismo de los asharíes que ya se ha examinado en la "Introducción". El referente más preciso que cita es el asharismo reformado por Al-Baqillani (m. 1013), protegido del califa abasida Al-Qadir (991-1031). Asimismo cita a Majid Fakhry quien, en su *Islamic Philosphy* (1983), confirma que "con raras excepciones los teólogos musulmanes aceptaron la visión atomista de la materia, espacio y tiempo y construyeron su edificio teológico sobre el que Dios es el soberano absoluto y en el que la materia no es eterna, ni inmutable, ni infinita sino compuesta de partículas indivisibles". Con Al-Baqillani se añadió la idea clave del ocasionalismo, un mundo compuesto por átomos unidos por accidentes (*ar-radh*) es decir, que los átomos no pueden mantenerse unidos sino por un instante y, por lo tanto, es sólo Dios el que puede estabilizarlos en formas y colores. De ahí deriva el argumento de la exis-

[39] Grabar, Oleg, "The Iconography of Islamic Architecture", en Soucek, Priscilla (ed.), *Content and Context of Visual Arts in the Islamic World*, Pennsylvania, Pennsylvania. University Press, 1988, p. 58.

tencia de Dios y de su "indispensable" interferencia en el mundo.[40]

De esta concepción teológica, Taba brinca a la conclusión de que: "debió ser obvio para el califa o para su maestro matemático-arquitecto que el domo liso que descansa

[40] Véase Massignon, Louis, "Los métodos de realización artística de los pueblos del Islam", *Revista de Occidente*, núm. 38, 1932, p. 262. Chueca Goitia, parafraseando a Massignon, lo explica así: "La aritmología griega estudia el número pero como un conjunto no numerable, no atomizable; el tres no es la suma de tres unidades, sino la tríada, el diez es la década en la concepción pitagórica. Por eso los griegos se servían del alfabeto de signos o de figuras para representar los números puros. En cambio, para los musulmanes no existen formas o conjuntos en sí, sino las agrupaciones casuales que han dado eventualmente (progresivamente) lugar a ellos y que no permanecen ni tienen validez intrínseca, porque sólo Alá (la causa primera) es permanente. Si los griegos se complacen, lo mismo que en los números enteros, en los poliedros bellos y en las esferas, que son formas cerradas e inmutables, los árabes sólo comprenden la constante fluencia de las formas abiertas y el número sucesivamente descomponible. Era natural que fueran los musulmanes los inventores de la numeración verdaderamente aritmética y sus guarismos. De la misma manera, toda la decoración musulmana se basa en el atomismo y en la repetición insistente de motivos abiertos. Pero este atomismo está formado por elementos extraordinariamente pequeños que no llegan a ser, con todo, infinitesimales". Véase Chueca Goitia, F., *op. cit.*, p. 56. La escuela asharí en cierta forma representa una síntesis de la herencia filosófica pitagórica, de las interpretaciones neoplatónicas y emanacionistas shiitas y del literalismo ortodoxo sunita. De hecho esta escuela acabó siendo la predominante, aunque no la única, dentro de la ortodoxia sunita musulmana. Los asharíes consideran que la materia no encuentra en sí misma la razón suficiente de sus diferenciaciones y combinaciones múltiples, es preciso que toda aglomeración de átomos, que especifican a uno u otro ser, resulte puramente accidental. No obstante, esos accidentes necesitan, por el hecho de estar en perpetuo cambio, la intervención de un principio trascendente que los crea y los sostiene como tales. La materia y el accidente son así creados a cada instante por Dios. El universo entero es mantenido de instante en instante por la mano divina, sólo la voluntad divina conserva la unidad, cohesión y duración de las formas y del universo en sí, aunque los sentidos humanos son incapaces de percibirlo así. Véase al respecto Corbin, Henry, *Filosofía islámica*, Madrid, Trotta, 1994, p. 119.

sobre pechinas *no podía expresar* esta nueva visión del universo; no sólo su superficie era continua y sólida sino que se apoyaba en pechinas". Según Taba, para reflejar fielmente la "nueva" visión ocasionalista del universo, "el domo debía ser subdividido en pequeñas células [las *muqarnas*] dando la impresión de estar sostenido y unido por la fuerza divina y no por ingenios humanos". En conclusión, las *muqarnas* en sí representarían "gotas de tiempo".[41]

Basta decir que el argumento tiene una lógica "islámica", pero de ahí a demostrar que su diseño fue motivado por esta concepción teológica particular hay un gran trecho. Pretender que el domo de *muqarnas* fue "diseñado exprofeso" en la Bagdad califal como un "manifiesto teológico" carece de sustento (**fig. 8**).

Se mantiene así esa brecha inquietante entre el impacto estético de los complicados y muy costosos diseños de *muqarnas*, al cabo diseño y obra de artesanos, los poetas que reconocen y exaltan sus cualidades estéticas y nuestros intentos contemporáneos por encontrarles un significado. Es posible que no haya tal, pero no se puede dejar de buscar otros referentes "islámicos" que arrojen luz sobre alguna intencionalidad iconográfica.

[41] Taba, Yasser, "The *Muqarnas* Dome...", *op. cit.*, p. 71. Habría que destacar que la "restauración" del califato en realidad se debe a los sultanes selyucidas que durante el siglo XI ejercerán su protectorado sobre el califato. El único momento de relativa independencia de los abasidas es desde comienzos del siglo XIII hasta su colapso en 1258, tras la invasión mongola. La tesis de Taba es rebatible desde otros ángulos. Por ejemplo, los domos de *muqarnas* conservados o en ruinas, en Mesopotamia, parecen corresponder en su mayoría a mausoleos, una buena parte de ellos asociados a figuras shiitas o de santones, lo cual poco tiene que Véase con la ortodoxia del califato abasida. Todavía los santuarios shiitas más recientes del siglo XIX privilegian estos domos de *muqarnas* recubiertos de espejos.

6. Probable intención iconográfica

Ya Gülru Necipoglu ha hecho un listado de fuentes literarias, poemas e inscripciones, en las que se confirma la asociación general de la bóveda de *muqarnas* con la bóveda celestial.[42]

Sin embargo, las interpretaciones citadas resultan inconclusas. Lo que Necipoglu y Grabar pasan por alto es que no se trata de confirmar simplemente el simbolismo de la bóveda celeste, al fin y al cabo un simbolismo universal. En cambio, a mi modo de ver, existe otra asociación iconográfica muy posible, específica del Islam, que empalmaría el escalonamiento de las *muqarnas* con la imagen de la "estructura escalonada" de los cielos coránicos.

Luego entonces, para concluir este apartado, habría que precisar el probable sustento escriturario musulmán de las dos características que considero clave en las *muqarnas*: *1)* su escalonamiento y *2)* su multiplicación en celdas. Para la imagen del escalonamiento la fuente directa se encuentra en las suras del Corán que se refieren a "los siete cielos superpuestos".

Al margen de las influencias cristianas, persas y judías, la imagen de la héptada en el esquema cosmológico islámico se encuentra explícita en el Corán, específicamente en las suras 17:44, 78:12, 67:3 y 71:15, que mencionan los *saba samawat tibaq*, los siete cielos superpuestos. La sura 67:3 es elocuente: "Él creó los siete cielos, uno sobre otro, sin falla en la proporción. ¿Acaso ves en la Creación del más Excelso alguna falla? Mira de nuevo". La sura 65:4 se refiere a otras tantas esferas inferiores afines a los esquemas judíos: *Alá... khalaq saba sammawat wa min al ard mithlahun* ("Alá creó siete cielos y como ellos siete tierras"). La 41:12 alude a la regencia de los siete planetas observables, *fi kull samaa amriha*

[42] Necipoglu, Gülru, *Topkapi Scroll: Geometry, Ornament in Islamic Architecture*, Santa Monica, The Getty Center, 1995, p. 121.

("a cada cielo se le ha otorgado su orden o poder"). En la sura 36:40, tanto el sol como la luna poseen su propio circuito inscrito cada uno en su esfera respectiva, *falak*. En la sura 23:17 los grados celestes son denominados vías o pistas de acuerdo con la cosmovisión ptolemaica.[43] Tal y como se citó antes en la descripción "técnica" de Al-Kashi, es clara la intencionalidad de los artesanos medievales de crear un efecto de "escalonamiento" y de "techos" superpuestos.

De esta forma el esquema cosmológico del Corán se empalma o se hace coincidir con los siete cielos místicos y con las esferas en la concepción seudoastronómica, ptolemaica, imperante en la Edad Media, cristiana y musulmana.[44]

[43] Antecedentes de viajes a las esferas se encuentran en los profetas judíos: Enoc, Elías, Baruc o Isaías y el rabi Aqiba, y en los apocalipsis de Juan y el de Pablo. Véase Cisneros, Fernando, *El libro del viaje nocturno y la ascensión del Profeta*, México, El Colegio de México, 1998, p. 30. La teología musulmana sostiene una diferencia entre el profeta, *nabi*, que exhorta al pueblo a adorar al Dios único y el enviado, *rasul*, portador de un mensaje, una nueva ley. Mahoma es un enviado. Un enviado es a su vez profeta pero no todos los profetas son enviados, de ahí la "superioridad" de Mahoma frente a otros profetas que lo precedieron. Véase Burckhardt, Titus, *La sagesse des prophétes* (Ibn Arabi), París, Albin Michel, 1955, p. 238.

[44] La probable influencia del *Apocalipsis de Pablo* y del *Apocalipsis de San Juan* en el Corán no se descarta pero tampoco la influencia judía a partir del *Midrash* y el *Talmud*, en particular el "Libro eslavónico de Enoc". Asimismo, el libro iranio *Libro de la sabiduría celeste* incluye el esquema septenario (*Menoke-e-Khrat*). En común con los relatos místicos judíos de la *Hekhalot*, en el *Miraj* musulmán cada esfera tiene un ángel guardián y las grandes distancias que separan una de otra. Entre los tratados de la *Hekhalot* se encuentran el "Testamento de los doce Patriarcas", el judeo-cristiano "Ascensión de Isaías" siglo I y el séptimo libro del *Zohar*, además del "Libro de la visión de Ezequiel", siglo IV. Diversos autores han rastreado la influencia de la tradición de los siete mundos subterráneos a Kaab al-Akhbar (m. 652), converso judío contemporáneo de Mahoma. Véase al respecto Cisneros, Fernando, *op. cit.*, p. 47. También artículos correspondientes en la *Encyclopedia Judaica*. El *Zohar*, libro de la cábala, describe regiones en términos muy similares a las esferas celestiales islámicas, cada una guardada por ángeles. La sexta es la "región de los ríos" y la

Respecto de la segunda característica de las *muqarnas*, su multiplicación en celdas, en mi opinión la fuente más directa sería la descripción de Mahoma de la cúpula del baldaquín del Jardín del Paraíso. Para ello hay que referirse al relato ya señado del *Miraj*.[45]

---

séptima es la "región de los Justos", previa al Paraíso. Asimismo, habla de siete palacios, el segundo resguardado por Yofiel, Belleza de Dios, poseedor de las llaves de la belleza y la sabiduría. Véase también Bension, Ariel, *El Zohar en la España musulmana y cristiana*, Madrid, Nuestra Raza, 1934, p. 263. La tesis de Asin Palacios de 1919 sobre la probable influencia del esquema islámico en Dante, *Escatología musulmana en la Divina Comedia*, señala que en el siglo XIII Alfonso X hizo traducir el relato del *Miraj* bajo el título *Libro de la Escala*, el cual tuvo un rápido impacto en Francia e Italia y habría sido conocido por Dante. La tesis se ha puesto en duda pues, como se mencionó arriba, estudios posteriores han descubierto o redescubierto la tradición de las esferas celestes y de los viajes místicos en autores cristianos y judíos anteriores al Islam. En cualquier caso, todos los relatos presentan un esquema básico de la organización de los cielos-paraísos-infiernos que corresponde a la visión medieval común, afín al orden ptolemaico del universo.

[45] El *Miraj*, relato del ascenso místico del Profeta a los cielos, es considerado parte de la "sira" o "cuaderno de vida del Profeta" escrita por Ibn Hisham (m. 828). Generalmente el relato se incluye en todas las hagiografías del Profeta. Aunque Moawiya y Aisha, la esposa de Mahoma, consideraban el viaje como una visión, el apóstol Abu Bakr lo consideró un hecho y la mayoría de los teólogos sunitas y shiitas posteriores lo tomaron como una realidad, "en cuerpo y alma", lo que queda "consagrado" en la sura 17. Véase Soucek, Priscilla, "The Temple of Solomon in Islamic Legend and Art", en Gutmann, Joseph (ed.), *The Temple of Solomon*, Montana, Society of Biblical Literature, 1976, p. 107. Relatos sobre el viaje de Mahoma son los de Dardir (1201), Barzandji (1179) e Ibn Arabi, *Kitab al-Isra*. La versión persa del ascenso de Mahoma, el *Miraj-Nama*, fue objeto de ilustraciones con espléndidas miniaturas. La versión más lujosa fue elaborada en Herat, en la corte timúrida, en 1436. La obra se encuentra en la Biblioteca Nacional de París y es considerada una de las cumbres del arte de la miniatura de la escuela persa-timúrida. Fue publicada como facsímil en *The Miraculous Journey of Mahomet*, Nueva York, G. Braziller, 1977. Existen diversas ediciones del texto del *Miraj* en árabe; en inglés existen dos accesibles: la de Al-Baghawi, *Mishkat al Masabih*, Lahore, Mohamed Ashraf, 1960 (traducción de James Robson), y la de Najm al-Din

[181.228.95.204] Project MUSE (2025-01-03 16:07 GMT)

En efecto, dentro del relato del *Miraj,* quizás la descripción más elaborada que nos deja Mahoma es la que corresponde a su visita al cielo, "esfera" o "nivel", ocupado por Al-Janat, estrictamente el Jardín del Paraíso de los Justos mencionado en varias suras, entre ellas la 2:23 (Véase el capítulo 4). Mahoma no sólo nos describe los deleites prometidos, sino que también entra en detalles de las estructuras que ahí encuentra y que resultan relevantes para nuestros propósitos.[46]

Como en cada cielo, Mahoma también encuentra aquí un guardián encargado de velar por el sitio y que, a su vez, le da la bienvenida y le sirve como guía ofreciéndole algunas explicaciones.[47] En efecto, los relatos del *Miraj* nos dicen que Ridwan, el guardián del Jardín del Paraíso y especie de "patrón de los jardineros", recibe a Mahoma quien repara en una estructura particular:

> ... y reparé en un domo de blanca perla, suspendido sin cadenas, flotando sin ningún soporte, con mil puertas de oro rojo y al interior de la cúpula mil *compartimientos* y en cada *compartimiento* mil habitaciones, en cada habitación mil literas y en cada litera mil lechos de esplendor [...] me detuve maravillado pero escuché el llamado de lo Alto: Maravíllate, sí, Mahoma, mira hacia el centro del domo y verás un portento [...] entonces contemplé una linternilla de esmeralda y en su

---

al-Ghayati, *Miraj al-Kabir,* Gravenhage, Mouton, 1962. Véase artículo sobre el "*Miraj*" en la *Encyclopedia of Islam.* Ediciones recientes en español son las de *La Escala* de Alfonso X (Editorial Siruela) y la de Fernando Cisneros, según la Véasesión de Ibn Abbas, publicada en México, *op. cit.*

[46] Desde luego la visión de deleites sensuales diferencia totalmente el sentido del Paraíso musulmán del cristiano. Teofano decía que era una concepción "demasiado grosera para combinarse con la visión divina [...] Dios no tendría Véasegüenza".

[47] En la mística judía Enoch generalmente es el protagonista y el guía. Pablo en Corintios 27:2-4 menciona el ascenso de "un hombre en Cristo" sin reclamar que se trate de él mismo. Véase Cisneros, Fernando, *op. cit.,* p. 30.

interior un tálamo alabastrino de ámbar entreverado de perlas y joyeles...[48]

Esta descripción encajaría con gran precisión en el concepto de las *muqarnas*, generalmente descritas como "celdas", en el sentido de habitáculos, que parecen multiplicarse por subdivisiones infinitas. En mi propuesta que relacionaría las celdas de *muqarnas* con la descripción del *Miraj*, el único ejemplo conocido en el que figuras humanas están pintadas "dentro" de los múltiples nichos o celdas es el ya citado de la bóveda de Palermo, es decir, encargado por patrones cristianos. No obstante, está demostrado que la fábrica y la decoración fue ejecutada por artistas musulmanes, probablemente egipcios. Aunque algunas de las pinturas fueron sustituidas más tarde por otras de estilo europeo, aún subsisten varias de las originales musulmanas. Combinan escenas en las que el tema imperante es la recreación: músicos, cacería, personajes bebiendo vino y algunos animales. La alusión al Paraíso se acentúa por las inscripciones en caligrafía árabe que festonean los casetones en forma de estrellas de ocho puntas. Se trata de palabras sueltas con el sentido de bienaventuranzas: "prosperidad", "seguridad",

[48] *Ibid.*, p.116. La descripción de un baldaquino en medio del Jardín del Paraíso musulmán no parece tener mucho sentido y tal vez sea un remanente distorsionado de alguna fuente no precisada judía o cristiana. La imagen es comparable con la del *Zohar* judío que habla de una bóveda en el jardín: "He aquí que la bóveda que se extiende y que pende sobre el Paraíso está con los más floridos colores y en el centro de ella se halla grabado el nombre del Santísimo. Yo vi todos los secretos de los mundos superiores y aprendí toda la sabiduría que debe aprenderse a fin de ser capaz de percibir y mirar la Gloria de Dios". Sin embargo, el texto judío tiene un sentido totalmente opuesto. Mientras Mahoma observa celdillas habitadas por huríes, la bóveda descrita por el *Zohar* pareciera referirse a todo el cielo que cubre el Paraíso y pareciera ser una pizarra donde se puede aprender "toda la sabiduría". Espinosa Villegas, Miguel A., *Judaísmo, estética y arquitectura: la sinagoga sefardí*, Granada, Universidad de Granada, 1999, p. 87.

"protección", "afabilidad", "benevolencia". ¿Representan o aluden a los "justos" en el Paraíso?[49] (**fig. 9**).

Una última precisión sobre la concepción de los cielos musulmanes superpuestos. Las descripciones del *Miraj* los asocian con la idea de un "eje místico" que los ensarta y atraviesa, un *axis mundi* que generalmente se describe como el ya mencionado "árbol de Tuba" y que aparece representado en libros de miniaturas y también en diseños de arabescos como "Árbol de la Vida" (**fig. 10**). Aunque este aspecto del "eje" no se presta a ser aludido en las cúpulas de *muqarnas*, sabemos que fue tomado en cuenta al menos en el caso específico de la bóveda de madera de la Sala de Comares en la Alhambra (Véase *infra*).

Si el Árbol de la Vida es el eje místico, los polos visibles de estas esferas superpuestas son la estrella polar y la Caaba, el máximo santuario musulmán. Escribe Al-Kisai:

> En el centro de la bóveda que gira está una estrella fija, la estrella polar, alrededor de la cual las demás estrellas giran. Todos coinciden en que aquel que se sitúe opuesto a la estrella polar mira hacia la Caaba porque esta estrella está exactamente encima de la Caaba [...] Así se concluye que si la estrella polar está en el centro del cielo, la Caaba está en el centro de la Tierra.[50]

Por cierto que una estrella en el cenit es un motivo muy frecuente en los domos musulmanes, sean de *muqarnas* o no. Como es usual en el pensamiento medieval, la ciencia y la teología están en armonía o propiamente "confundidas", y las verdades visibles o el arte no se conciben sino como reflejo de las verdades invisibles.

[49] Véase Monneret de Villard, *op. cit.* Ettinghausen interpreta que las pinturas, si bien carecen de una secuencia narrativa, aludirían a actividades cortesanas puramente mundanas. Véase su obra *Arab Painting*.

[50] Akash, Samir, "In the Image of the Cosmos: Order and Symbolism, *Islamic Quarterly*, vol. 39, núm. 2, 1995, p. 94.

7. Estrellas, esferas y *muqarnas*

La estrella ocupa un lugar fundamental en la poesía y en la astrología musulmanas. En un famoso libro de astrología, el *Kitab al-Kamil,* se dice que en el horóscopo de Mahoma "la rueda de la fortuna en el medio cielo indica que Mahoma —sobre él sea la paz— tendrá en su cuerpo lunares y señales del lado derecho de la espalda; el color de los mismos será rojo y blanco"; estos lunares, por la ley de correspondencia, eran vistos como un reflejo de las estrellas, el macrocosmos, sobre el cuerpo del Profeta, el microcosmos. Enrique Perpiñá señala que:

> En las poesías árabes de todos los tiempos encontramos los nombres de estrellas como una constante. Rara es la composición en la que el poeta no use ni abuse de este tópico. De un lado es por cultismo; el poeta hace alarde de sus conocimientos astronómicos y precisa los astros que ve, en vez de aludir a ellos genéricamente. De otra parte, la poesía árabe nació bajo cielos puros y diáfanos que invitaban a la contemplación.[51]

La representación de estrellas en los techos, planos o curvos, no es una novedad en el arte. Las tumbas egipcias repiten el esquema de forma incesante pero casi ingenua. Por regla general el fondo es azul y las estrellas doradas. Un dibujo muy similar se encuentra en algunas bóvedas góticas que fueron enyesadas y decoradas con los mismos colores contrastantes, dorados y azules. Las miniaturas góticas frecuentemente reproducen este diseño en sus representaciones de tales bóvedas. Sin embargo, estas representaciones se distinguen claramente del diseño islámico de *muqarnas* con estrellas donde, como se ha señalado, parece posible inferir una intención iconográfica pues no se trata de aludir mera-

[51] Perpiñá, Enrique, "Las Pléyades y la poesía árabe", *Al-Andalus,* vol. XVIII, 1952, p. 440.

mente a la bóveda celeste "visible" sino a la estructura de los cielos superpuestos, tal y como la concibe el Corán.

En general, en el diseño de arabescos geométricos, dibujar la estrella de cuatro, seis, ocho o doce puntas mediante el cruce de líneas aparece como una constante. En medias bóvedas esféricas lisas la preferencia por el esquema de estrellas es evidente: aparece en los múltiples esquemas "experimentales" de los cupulines de ladrillo que cubren la sala hipóstila de la mezquita vieja de Isfahan y en lacerías diversas del Egipto mameluco, Irán o la Anatolia selyúcida. En cúpulas musulmanas y mudéjares el esquema de estrellas, ordenadas en bandas concéntricas, es predominante y se logra mediante lacerías, a veces de escayola pero también de madera.[52] En ese sentido, llama la atención la cúpula semiesférica del Alcázar de Sevilla, comparable en su diseño con la de la madrasa Qaratai de Konya, ésta última de cerámica vidriada, y otras similares de Irán (**fig. 11**). Todas ellas parecen reflejar el ordenamiento de estrellas de las esferas coránicas.

Quizás la más conocida bóveda "celestial", ésta en madera, es la citada del Salón del Trono/Comares de la Alhambra, formada precisamente por lacerías que ordenan las estrellas en bandas. Según el estudio de Cabranelas suman seis bandas más un cupulín de mocárabes: los siete cielos (**fig. 12**). La intención iconográfica es aún más explícita al descubrirse, esquematizado, el Árbol del Paraíso en las cuatro aristas de la armadura piramidal además de anotaciones de los artesanos, *in situ*, sobre el color distintivo que debía

[52] Algunos ejemplos de estos trazos en bóvedas se encuentran en el Monasterio de las Huelgas y Capilla de San Francisco, Convento de la Concepción, Toledo, así como en la cúpula del salón del Trono del Alcázar de Sevilla. Véase López Guzmán, Rafael, *Arquitectura mudéjar*, Madrid, Cátedra, 2000. Véase también el análisis geométrico de Sergei Chmelnizkij, quien describe con bastante detalle el trazo característico de estas armaduras semiesféricas de madera formadas de estrellas de ocho puntas en un patrón llamado "*girih*" (nudo), el cual se trazaba sobre una cuadrícula. Chmelnizkij, Sergei, "Methods of Constructing Geometric Ornamental Systems in the Cupola of the Alhambra", *Muqarnas*, 6, 1989.

llevar cada plano para asociarlo con las descripciones del *Miraj*.[53] En España y el Magreb se extendió el uso de estas armaduras formadas por complejas lacerías, casi invariablemente a base de estrellas; sin embargo, este arte no se encuentra en el Oriente islámico. El cronista magrebí Ibn Marzuq (s. XIV) confirma con orgullo que "los orientales no descuellan en las labores de madera".[54]

No obstante, la forma más acabada o más precisa de representar la superposición de los cielos estrellados es la que se logra precisamente en las cúpulas de *muqarnas*, tan abundantes en los siglos XII al XV, tanto en el Oriente como en el Occidente islámicos.

A mi modo de ver, en la tradición artesanal de la construcción de bóvedas de *muqarnas* no siempre era necesario representar los siete planos coránicos, bastaban unos cuantos escalonamientos de *muqarnas* para establecer la asociación iconográfica. La intención iconográfica es perceptible incluso en las medias bóvedas de *muqarnas* que frecuentemente recubren las portadas *iwan* (arcos abovedados) denominadas generalmente "portada paradisiaca" de mezquitas, mausoleos o palacios como se pueden ver en numerosos ejemplos de El Cairo, Damasco, la Anatolia selyúcida y Persia. El visitante puede ver de frente, como en un corte de sección, el escalonamiento de "los cielos" (**fig. 13**). Sobre este punto no está por demás anotar que, como en otros casos, no hay distinción entre estructuras o decoraciones "seculares" y "religiosas" sino que los mismos diseños se utilizan de forma ubicua.

Sin embargo, habría que preguntarse si todos los diseños de *muqarnas* tenían esta intención de representación de los cielos. El contexto arquitectónico y la forma de las *muqarnas* deben tomarse en cuenta. No es comparable el efec-

[53] Cabanelas, J., "La antigua policromía del techo de Comares en la Alhambra", *Al-Andalus*, XXXV, 1970, pp. 423-451.

[54] Véase su crónica dedicada a las obras del sultán merinida Abu al-Hassan.

to si aparecen de manera fragmentaria formando pechinas, cornisas o capiteles a cuando forman bóvedas completas o medias bóvedas de portadas o *mihrabs*. En éstos últimos casos la asociación sí parece obligada. El efecto sin embargo es más dramático dependiendo de la forma que adquieren las *muqarnas*. El citado matemático de la corte timúrida Al-Kashi distinguía al menos cuatro tipos de diseños de *muqarnas*. Sin entrar en tantas complicaciones en realidad podríamos diferenciar dos tipos fundamentales: uno es alveolar, más abstracto o esquemático en su trazo geométrico, a partir de la alternancia y escalonamiento de rombos o diamantes convexos y cóncavos, el ejemplo más conocido tal vez sea la llamada Tumba de Zobeida en Iraq, siglo XIII (**fig. 14**). El otro tipo es el formado por nichos superpuestos, con o sin estalactitas. Ejemplos conocidos son las grandes cúpulas del Patio de los Leones en la Alhambra (s. XIV), al igual que las más antiguas bóvedas de la Mezquita Qarawiyin en Fez (ss. XII-XIII) o numerosos ejemplos de Irán.

El efecto de estalactitas, técnicamente hablando, se logra por una prolongación colgante de las aristas que forman los nichos, lo que algunos pueden considerar una superfluidad o un "barroquismo" (**fig. 15**). Dejando este aspecto de lado, el verdadero efecto buscado por las *muqarnas* en forma de nichos, en sus diseños más complejos, era generar el espacio para estrellas y medias estrellas que, por efecto del escalonamiento, van quedando en diferentes planos, vistas desde abajo. Aunque es un artificio costoso, el efecto estético y la posible intención iconográfica ya aludida no pueden ser más armoniosos y explícitos (**fig. 16**). Baste comparar la "solución" estética de la armadura del "viejo" Salón del Trono de la Torre de Comares en la Alhambra (s. XIII) con su representación "aplanada" de los paraísos frente a la cúpula de la Sala de Dos Hermanas en el Palacio de los Leones.[55]

[55] García Gómez, Emilio, *Poemas árabes en los muros y fuentes de la Alhambra*, Granada, Patronato de la Alhambra, 1985, p. 169.

En la catalogación del profesor Shiro Takahashi se pueden observar otros varios ejemplos de cúpulas de *muqarnas* con estrellas[56] (**fig. 17**).

Mientras que la bóveda de Comares representa los cielos en un "corte vertical", en mi opinión la bóveda de mocárabes de la Sala de Dos Hermanas logra la representación en cortes horizontales. La primera solución es una obra de arte pero no deja de ser plana, y su sentido iconográfico estuvo perdido mucho tiempo en parte porque los colores contrastantes de cada banda de estrellas se oscurecieron. La segunda, desde un punto de vista estético e iconográfico, la supera pues logra una representación tridimensional de los cielos estrellados y "superpuestos" como los describe el Corán. Su citada inscripción poética, interpretada bajo esta óptica, no sólo confirma las connotaciones astrales de la cúpula sino que resulta más lógica: "Las Pléyades le sirven de amuleto [...] Rendido Géminis le da la mano; viene con ella a conversar la Luna. *Incrustarse en ella los astros quieren*, sin girar más en la celeste rueda [...] No es maravilla que los astros yerren..."[57] La intención del poema no es hablar

[56] Véase Shiro Takahashi, "*Muqarnas*", catálogo fotográfico y análisis gráfico (página web), Tama University, Japón.

[57] García Gómez, Emilio, *Ibn Zamrak*, *op. cit.*, pp. 135-136. Se ha especulado mucho sobre el origen de las *muqarnas* en Andalucía. Hay desde quienes sostienen la hipótesis de una aparición temprana, en el siglo XI, hasta los más conservadores que la sitúan, por evidencias arqueológicas, en la época almorávide. Es casi seguro que la Mezquita de Sevilla, levantada por los almorávides, contara con cúpulas de mocárabes. De la época almohade subsiste un cupulín de *muqarnas* en el Patio de Banderas del Alcázar de Sevilla. Basilio Pavón Maldonado sostiene la tesis de que los mocárabes, en el caso hispano-magrebí, muestran tendencia a ajustarse, al menos en época almorávide y almohade, a la estructura, para entonces ya arcaizante, de las bóvedas de nervios estrelladas de origen califal. Sin embargo, paralelamente se desarrollaban cúpulas "puras" de mocárabes, especialmente en la mezquita almohade de Al-Qarawiyyin en Fez. Ahí el programa decorativo pareció dominado por el virtuosismo al incluir un repertorio de las posibilidades de abovedamiento a base de mocárabes. En la nave central aparecen seis cúpulas sobre base cuadrada, rectangu-

de una cúpula giratoria como lo interpretaba Grabar, sino que los astros dejan de girar para "incrustarse" y recrear los cielos.

En el análisis planimétrico de esta cúpula, desarrollado por Jules Goury y Owen Jones, y en el de Takahashi, se pueden apreciar esas estrellas referidas de cuatro, cinco y ocho puntas logradas por el artificioso ordenamiento de los cinco mil prismas que forman las *muqarnas* (**fig. 18**). La multiplicidad de prismas sin duda daría cuenta de los millares de nichos a los que Mahoma alude en el *Miraj* al describir la cúpula del Jardín del Paraíso. En la bóveda de la Sala de Dos Hermanas se pueden identificar claramente cinco anillos de estrellas que van ascendiendo hasta el cupulín que remata la estructura inevitablemente con una estrella en el cenit, ¿seis paraísos? Pero, si se observa con cuidado, desde dicho cupulín, la prolongación de las aristas de las *muqarnas* dibuja a su vez una estrella mayor de seis puntas. Así es que, incluso en esta cúpula, en un análisis más cuidadoso, es probable que se contaran los siete paraísos. Por si fuera necesario acentuar esta alusión a los cielos, la cúpula de estalactitas del frontero Salón de Abencerrajes adopta desde su base la forma de una estrella, ésta de ocho puntas[58] (**fig. 19**).

Desde un punto de vista técnico, resulta difícil explicar cómo en unos cuantos años, entre el reinado de Yusuf I y su hijo Muhamed V, la Alhambra se "cubrió" de *muqarnas*, particularmente de cúpulas completas que marcan la culminación de esta técnica en el Occidente islámico para no ser

---

lar, octagonal y hexagonal. Algo similar se puede decir del repertorio de las bóvedas de *muqarnas* que exhibe el Palacio de los Leones de la Alhambra.

Véase Hill, Derek, *Islamic Architecture in North Africa. A Photographic Survey*, Connecticut, Archon Books, 1976. Véase también Terrase, Henry, "Art almoravide et art almohade", *Al-Andalus*, vol. 26, núm. 2, p. 443.

[58] Se pueden citar diversos ejemplos de cúpulas de *muqarnas* con estrellas. Entre algunos bien conservados fuera de la Alhambra están la Madrasa de Abd al-Aziz en Bukhara (s. XVII) y el gran *mihrab* dentro de la Madrasa Tilya-Kari en Samarqanda (s. XVII).

superadas. Una hipótesis que se ha manejado es que artistas persas o sirios que, en el siglo XIII, huían de la invasión mongola pudieron llegar al Magreb y a Andalucía y fueron los responsables de esta innovación. Tal como advierte Sergei Chmelnizkij:

> el principio del dibujo geométrico de las estructuras de estalactitas, a veces increíblemente complejo, es el mismo en cualquier parte, sea España, Egipto, Irán o India. Cualquiera fuera su grado de complejidad, es posible someterlo al análisis geométrico. Sin embargo, [la esencia] del arte de estas composiciones, que implicaba una imaginación geométrica excepcional, quizás se ha perdido para siempre.[59]

Fueran artistas locales o extranjeros, resulta llamativo el hecho de que el arte mudéjar peninsular, que se desarrollaba simultáneamente en el Alcázar de Sevilla, no fuera capaz de asimilar el diseño de las *muqarnas* en parte —podría argumentarse— porque no comprendió su probable aspecto iconográfico. Por lo demás, la explicación tradicional es que, desde un punto de vista de técnica y estilo, el mudéjar mostró una fuerte tendencia arcaizante, se aferró a las viejas y muy andaluzas armaduras de madera con sus superficies planas formando lacerías de estrellas. Por lo tanto, rara vez "optó" por las *muqarnas*, si acaso tímidamente en pechinas o para formar frisos, cuando mucho algún cupulín o una "piña" colgante.[60]

Las *muqarnas*, que casi sin lugar a dudas se originaron en el corazón del mundo islámico, en el área persa-mesopotámica, son, desde el punto de vista arquitectónico, un elemento característico pero sobre todo "original" del arte

[59] Chmelnizkij, Sergei, *op. cit.*, p. 49.

[60] Tratados mudéjares sobre lacerías de madera, como los de Diego López de Arenas y el del novohispano fray Andrés de San Miguel, incluyen en sus diagramas el trazo de *muqarnas*. Ello indica que era bien conocida su técnica aunque, como se mencionó, rara vez se utilizaron no sólo por la complejidad del trabajo artesanal sino por una cuestión de gusto y, como se dijo antes, de falta de comprensión de su sentido iconográfico.

islámico. Más allá del simbolismo universal de la cúpula, si consideramos, como se ha propuesto aquí, que las cúpulas de *muqarnas* tienen un sentido iconográfico, que no son un mero "barroquismo", si aluden a los cielos coránicos y su característico escalonamiento, entonces su "islamicidad" se hace aún más contundente.

Como se postuló en la "Introducción" de esta obra, la ausencia o la merma de las *muqarnas* en las expresiones artísticas musulmanas regionales corrobora un aspecto de mi hipótesis de trabajo sobre la situación "fronteriza" del arte otomano, indo-islámico y mudéjar. Al respecto, la exhaustiva catalogación del profesor Shiro Takahashi de más de 600 bóvedas, semibóvedas y *mihrabs* con *muqarnas*, con un muestreo de todo el mundo islámico "medieval" lo hace más evidente (véase **tabla anexa**). En efecto, las zonas "fronterizas" presentan escasos ejemplos mientras que las zonas "periféricas" del mundo musulmán, desde el punto de vista del arte islámico, incluyendo la propia península arábiga, África subsahariana y el sudeste asiático, de hecho carecen de muestras salvo las que el propio Takahashi precisa como imitaciones del siglo XX en obras modernas. Asimismo, como puede observarse en dicho muestrario, la producción de *muqarnas* declina claramente, en todo el mundo islámico, a partir del siglo XVII[61] (**fig. 20**). Algunas reflexiones finales sobre estas cuestiones las podrá encontrar el lector en el apartado "Recapitulación y Conclusiones".

[61] Véase Shiro Takahashi, *op. cit.* El domo e *iwanes* del Taj Majal, siglo XVII, ya muestran *muqarnas* "atrofiadas", reducidas a la pura esquematización.

ILUSTRACIONES

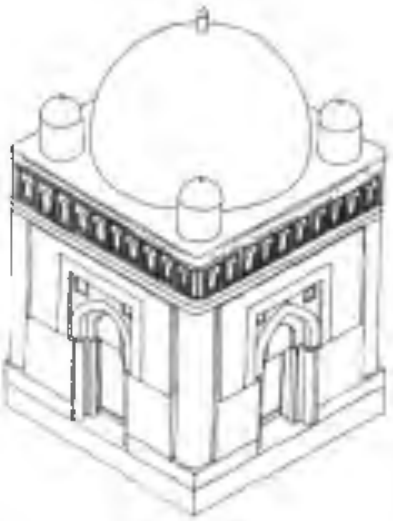

FIGURA 1

Cúpula sobre estructura cuadrada, s. x, Bukhara. A partir de un dibujo de A. Thomson.

FIGURA 2

Muqarnas primitivas en la Mezquita del Viernes de Isfahan, s. XI.

FIGURA 3

Domo de "alcachofa", Siria, s. XIII. Shiro Takahashi.

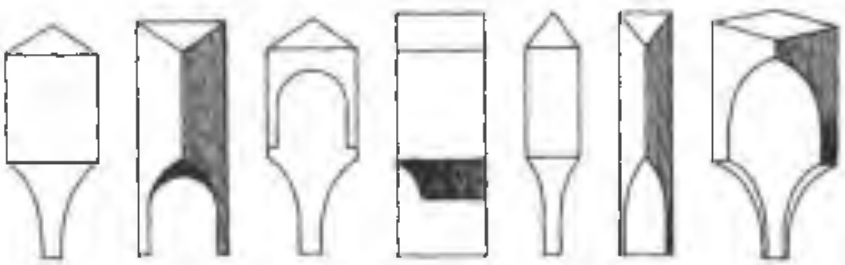

FIGURA 4

Elementos prismáticos de *maqarnas*. A partir de dibujo de Marçais.

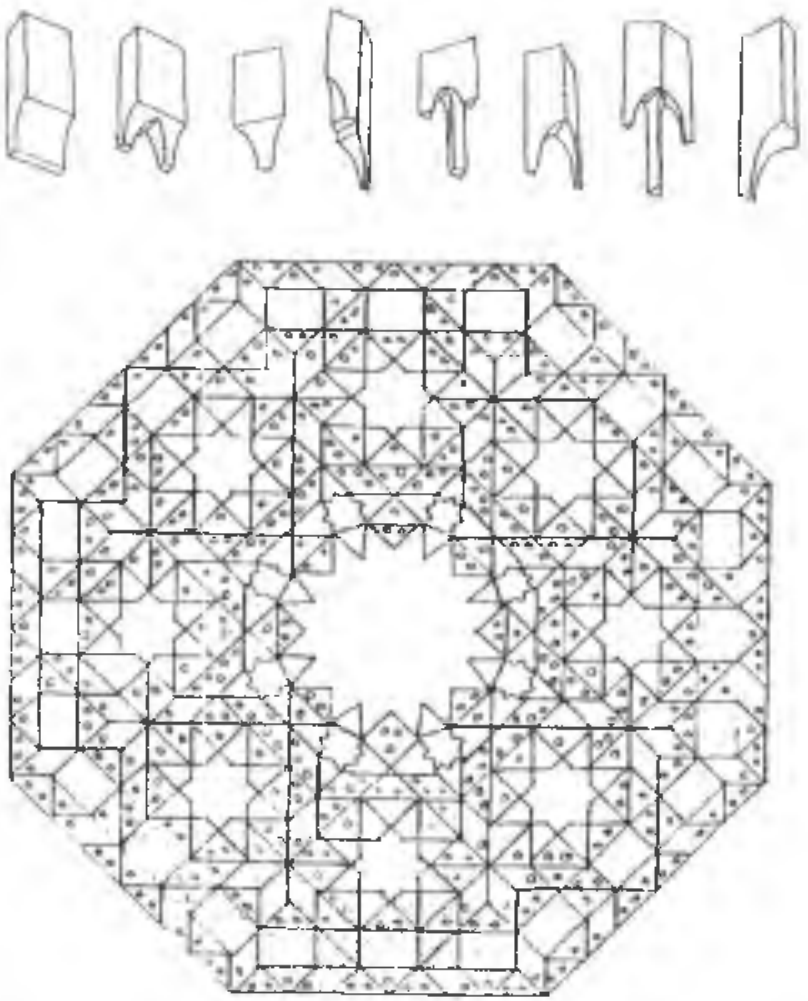

FIGURA 4A

Elementos prismáticos para conformar una cúpula de mocárabes con espacios para estrellas. Marruecos. Dibujo a partir de Dominique Clevenot, *op. cit.*

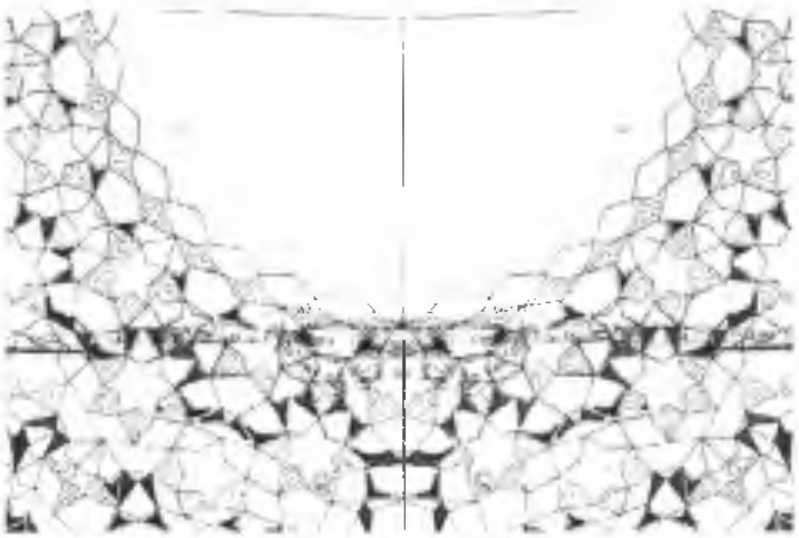

FIGURA 5

Gráfico artesanal del siglo XVI para la construcción de *muqarnas*. Museo de Topi Kapi. Shiro Takahashi.

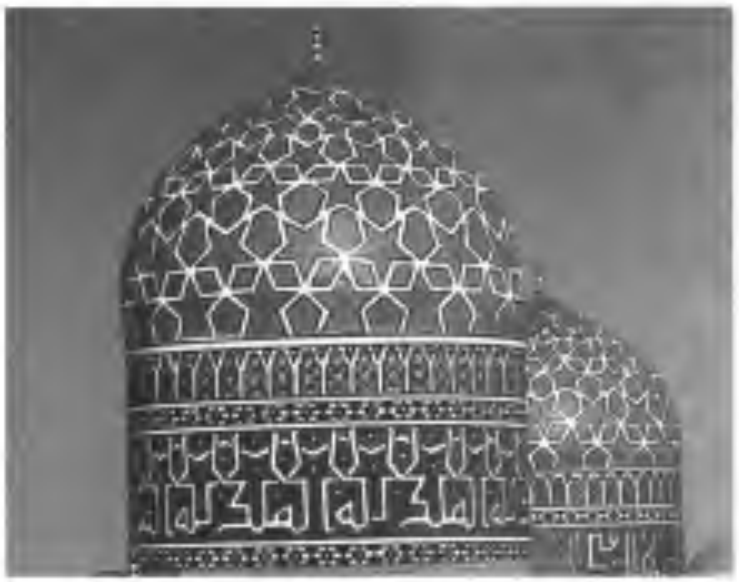

FIGURA 6

Cúpulas con lacería de estrellas. Modelo del autor a partir de originales en Irán, s. XIV (del libro *Al-Azrak, el Palacio Azul*).

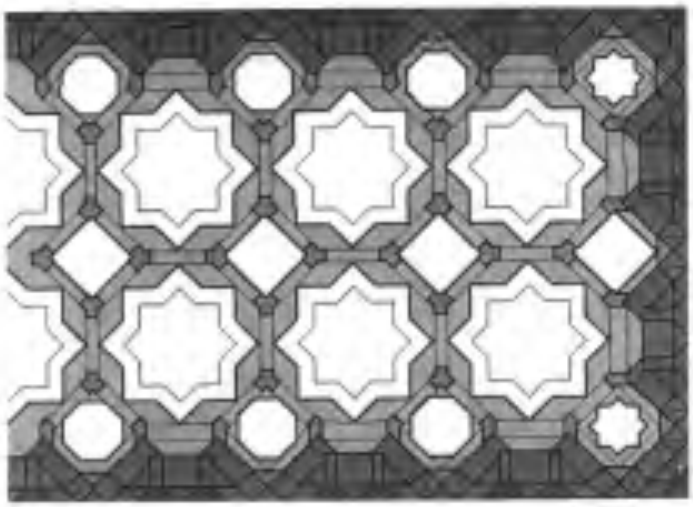

FIGURA 7

Análisis de la bóveda de *muqarnas* en la Capilla Palatina de Palermo, época normanda, s. XII. Shiro Takahashi.

FIGURA 8

Bóveda de *muqarnas* (detalle), antigua madrasa/palacio abasida, Bagdad, s. XIII. Fotografía de cortesía.

FIGURA 9

Bóveda de *muqarnas*, madera (detalle). Capilla Palatina, Palermo, s. XII. A partir de Scerrato, *op. cit.*

FIGURA 10

Mosaico de técnica bizantina con representación del Árbol de la Vida, Mezquita de Damasco, s. VII. Fotografía de cortesía.

FIGURA 11

Bóveda con diseño de estrellas. Madrasa Qaratai. Konya. Turquía. s. XIII. Fotografía de cortesía.

FIGURA 11A

Bóveda con diseño de lacería de estrellas, Irán, s. XIII.

FIGURA 1B

Bóveda con lacería de estrellas, mudéjar, Iglesia de San Pedro, s. XIV. Sevilla, España. Tomado de López Guzmán, *Arquitectura mudejar* ..., *op. cit.*

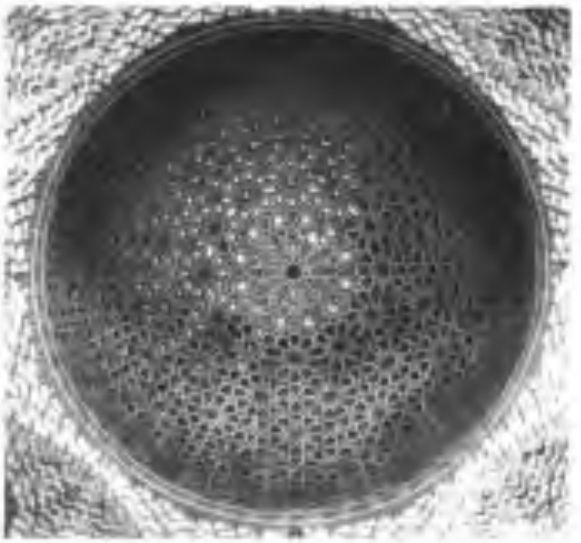

FIGURA 1C

Bóveda con lacería de estrellas, mudéjar, Alcázar de Sevilla, s. XIV. Tomado de López Guzmán, *Arquitectura mudéjar*, *op. cit.*

FIGURA 12

Bóveda de lacería, madera, Sala de Comares, Alhambra. Fotografía de cortesía.

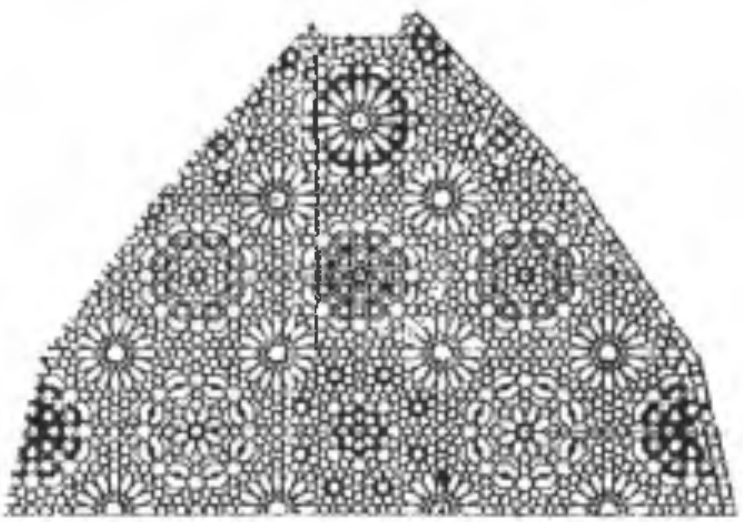

FIG. 12BIS

Cuadrante del Techo de la Sala de Comares de la Alhambra. *Seis cielos* o niveles de estrellas. A partir de Antonio Enrique, *op. cit.*

FIGURA 13

Media bóveda de *muqarnas*, Isfahan, Mezquita del Shah, época safavida, Irán, s. XVI. Recubrimiento de azulejos. Fotografía de cortesía.

FIGURA 14

Análisis del interior de la bóveda de *muqarnas* "alveolares", mausoleo llamado de Zobeida, Bagdad, s. XIII. Shiro Takahashi.

FIGURA 14A

Bóveda de *muqarnas* alveolares del mismo mausoleo. Shiro Takahashi.

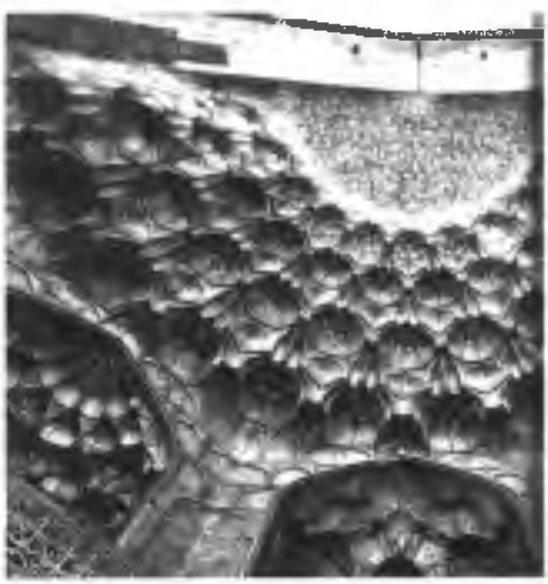

FIGURA 15

Media bóveda de *muqarnas*, efecto de cascada, Irán. Shiro Takahashi.

FIGURA 16

Media bóveda de *muqarnas*, Isfahan, Mezquita del Viernes, ss. X-XVI. Nótese el escalonamiento de estrellas.

FIGURA 16A

Análisis de la misma bóveda, Shiro Takahashi.

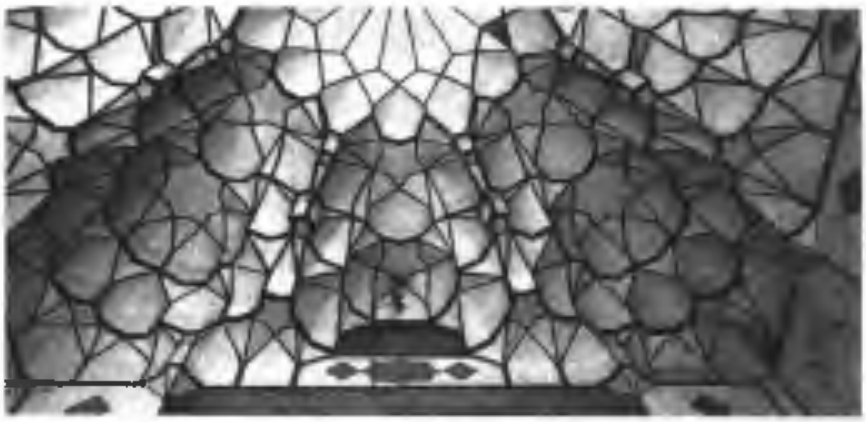

FIGURA 17

Bóveda de *muqarnas* con estrellas (detalle), Irán, s. XVII.

FIGURA 17A

Media bóveda de *muqarnas* con estrellas (Irán), Shiro Takahashi.

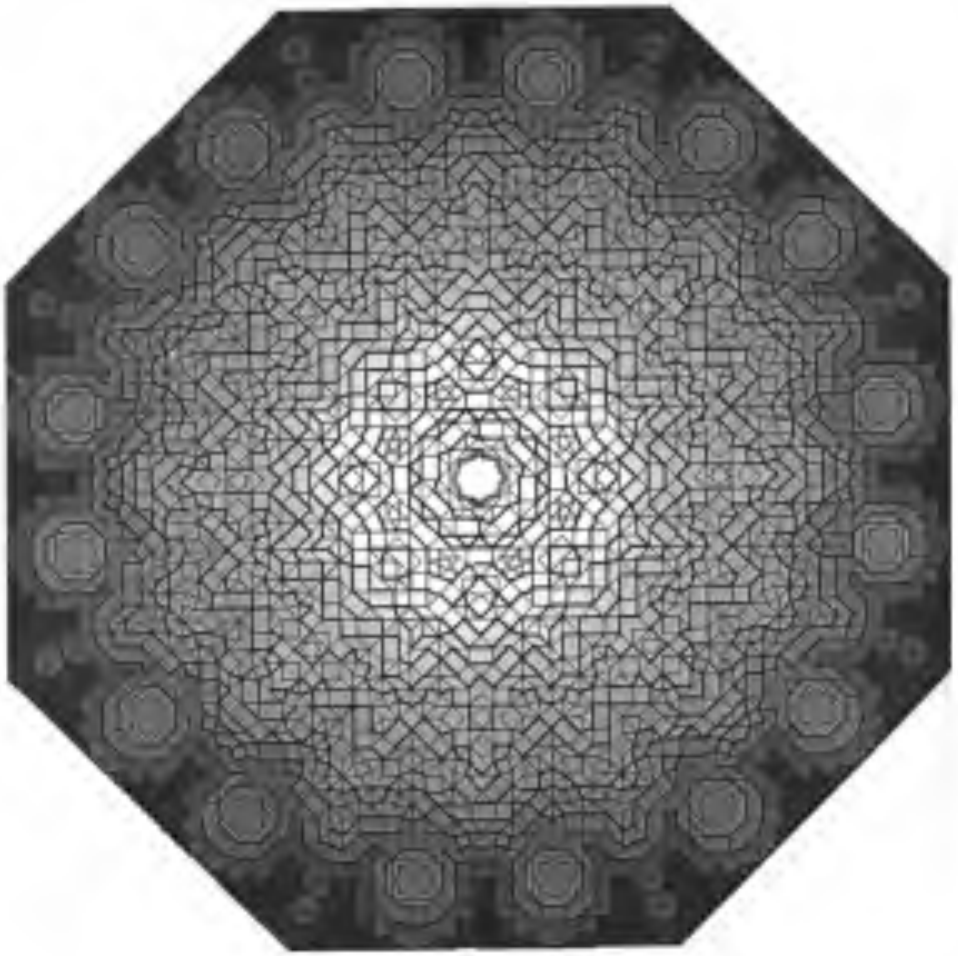

FIGURA 18

Análisis de la cúpula de la Sala de Dos Hermanas, Alhambra. Shiro Takahashi.

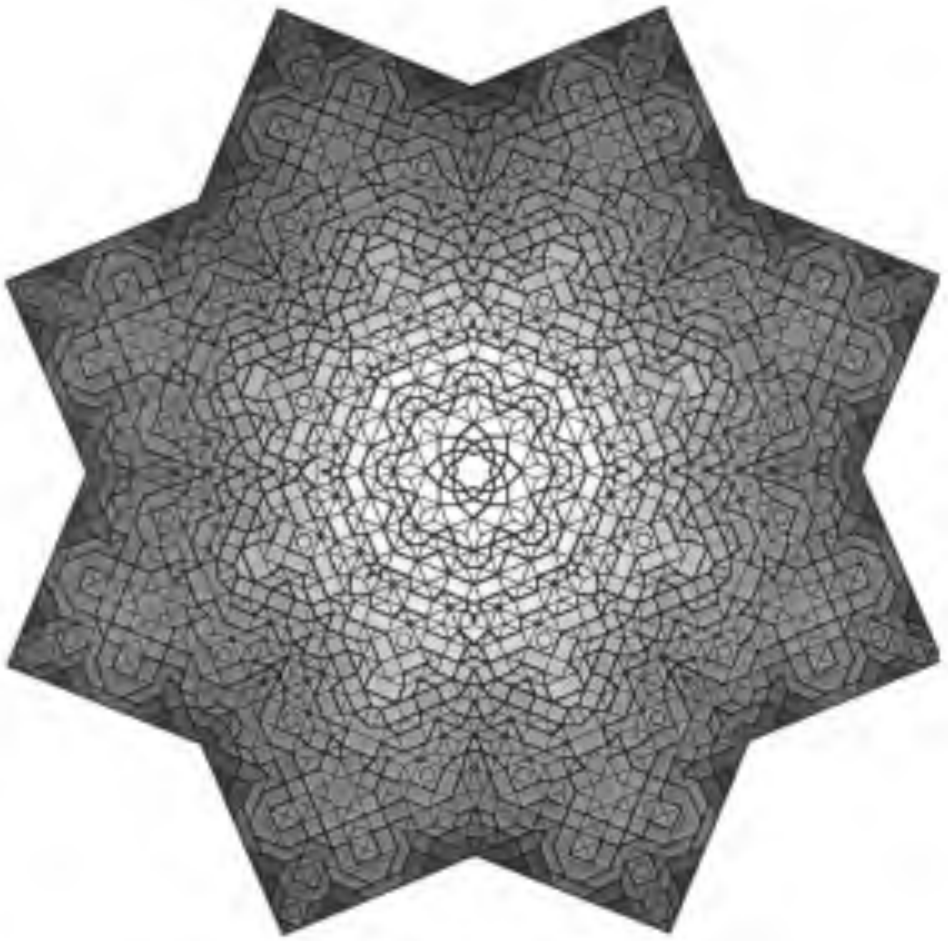

FIGURA 19

Análisis de la cúpula del Salón de Abencerrajes, Alhambra, Shiro Takahashi.

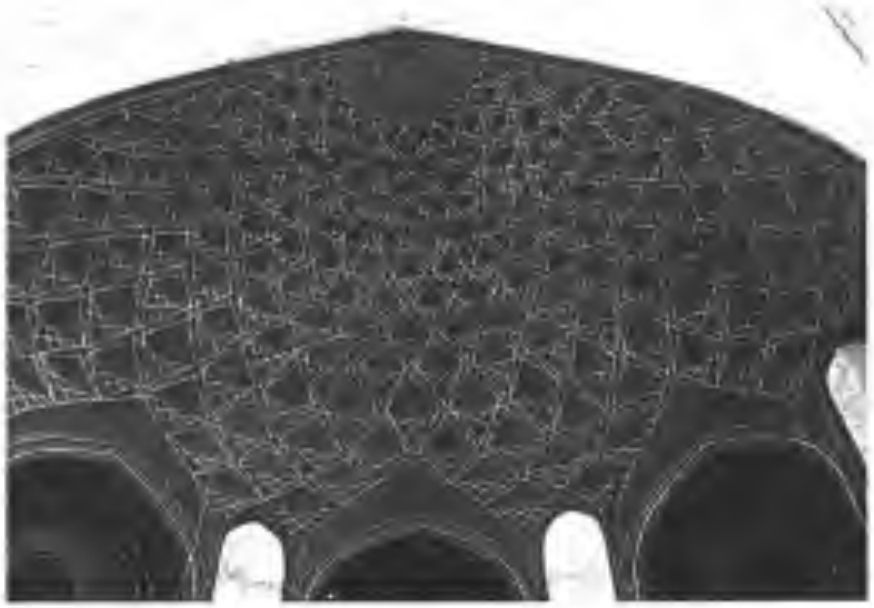

FIGURA 20

Taj Mahal, media bóveda de *muqarnas* esquematizadas. Fotografía de cortesía.

DISTRIBUCIÓN DE *MUQARNAS* EN EL MUNDO ISLÁMICO, INCLUYE CÚPULAS COMPLETAS, SEMIBÓVEDAS, PECHINAS, CORNISAS, *MIHRABS*. SEGÚN SHIRO TAKAHASHI

(Se han omitido imitaciones modernas que él incluye. Los números indican fotos de edificios principales + detalles dentro de la página web, 2005).

Europa

Palermo: 5+1
Granada: 7+8
Sevilla: 0+2

Balcanes y Cáucaso

Kosovo: 0+1
Bosnia: 0+3
Armenia: 0+3
Bulgaria: 0+3
Sarajevo:6+10
Foca: 2-1
Skopjeia: 0+5
Sofia: 0+2
Mostar 1+1

África

Cairo: 28+75
Fez: 6+4
Marrakesh: 5+1
Tlemcen: 1+1
Tinmal: 3+1
Taza: 1+0
Rabat: 0+1

Túnez: 0+1

Anatolia

Susuz: 0+1
Ani: 2+0
Ahlat: 1+3
Silvan: 1+0
Erzerum: 2+1
Tercan:1+0
Divrig:4+1
Sivas: 4+3
Amasya:2+2
Mardin:1+0
Diyarbakir:1+1
Kayserei:6+7
Avamos:1+0
Aksary:7+2
Ankara:1+3
Karaman:2+1
Konya: 6+4
Nigde: 0+4
Boysohir: 1+0
Antalya: 1+0
Afyon:1+1
Barda:1+0
Egridir:1+0
Bursa: 8+5
Selcuk: 0+1
Kusadasi: 0+1
Iznik: 2+1
Edirne: 9+5
Istanbul: 6+17

Siria

Damasco: 34+9
Alepo: 30+24
Homs: 0+2

Israel

Jerusalén: 4+3

Líbano

Trípoli: 6+11
Baalbeck: 1+0

Península Arábiga

Yemen: 0+4

Iraq

Baghdad: 3+11
Samarra: 1+3
Sinjar: 0+2
Mosul: 4+1
Karbala: 0+5
Shatt al Nil: 1+0
El Kifl: 0+1
Najaf: 0+1

Azerbaiyán

Baku: 2+3
Marand: 0+1
Sheki: 0+3
Karabagh 0+1

Irán

Qadamgah: 1+0
Mashad: 1+12
Khargird: 1+0
Ardebil: 1+3
Bistam: 3+0
Nakhichevan: 1+0
Sin: 1+0
Tayabad: 1+1
Damaghan: 1+0
Mahan: 2+10
Kilman: 4+14
Yazd: 6+8
Abarquh: 3+0
Banderabad: 1+0
Baesian: 2+0
Shiraz: 4+11
Nayin: 2+0
Farumad: 1+0
Ardistan: 2+1
Natanz: 4+2
Ashitarjian: 2+0
Gulpaygan: 1+0
Kashan: 1+23
Joshegan: 0+1
Isfahan (Jami): 11+2
Isfahan (AliQapu): 9+10
Isfahan: 32+29
Qumm: 2+5
Veramin: 5+0
Saveh: 2+2
Rayy: 1+0
Teheran: 0+6
Qazvin: 3+3
Sultaniya: 3+0
Maragha: 3+0
Tabriz: 1+1
Jolfa: 0+1
Rizayyeh: 1+0
Karabasglar: 1+0

Uzbekistán

Samarqanda: 12+17
Bukhara: 7+18
Khiva: 1+1
KunyaUrgench:0+3
Shahar i Sabz: 1+0
Fergana: 0+2
Shana Naqsaband: 0+1
Mizdakhan: 1+0

Kazakhstán

Turkestan: 1+7

India

Delhi: 0+1
Agra: 1+0

Pakistán

Lahore: 0+2

Afganistán

Jam: 0+1
Herat: 0+4
Balkh: 0+1
Ghujdawan:0+2

No identificado

: 8+8

RECAPITULACIÓN Y CONCLUSIONES

La pregunta fundamental de esta obra se planteó así: ¿hay arte islámico o arte en el Islam? Es decir, ¿qué hace al arte islámico musulmán? Más allá de las herencias, préstamos y apropiaciones, había que definir su especificidad "musulmana". Para ello, este estudio buscó entablar un verdadero "diálogo entre civilizaciones", entre la islámica y sus predecesoras cristiana, judía y persa preislámica principalmente. La referencia constante a esas fuentes no musulmanas nos facilita una valoración más justa e imparcial en busca de aquello que define al arte islámico.

El estudioso del arte islámico se ha enfrentado a cuatro paradojas: *1)* existe consenso en cuanto a la percepción de un arte islámico, identificado por sus formas pero no en cuanto a si fue concebido como tal, es decir para representar al Islam; *2)* tampoco se ha podido esclarecer su doctrina ni la supuesta sanción escrituraria de donde derivaría; *3)* no se ha podido determinar su iconografía; *4)* como objeto de estudio académico, es una elaboración del mundo occidental a partir del siglo XIX, y sólo de manera tardía hubo una respuesta de reivindicación del mundo musulmán. De aquí surgen dos escuelas con enfoques extremos. El de la "escuela occidental", aferrada al método científico, descriptivo, taxonómico y comprativo. Y, el segundo, el de la "escuela islamófila" o islamocentrista que pretende la absoluta orginalidad del arte islámico y niega cualquier influencia o herencia externa; más aún, pretende una interpretación, en buena medida simbólica, derivada de la mística del Islam.

[181.228.95.204] Project MUSE (2025-01-03 16:07 GMT)

Ante la falta de consensos, incluso para denominar al arte del Islam, se incluyó un apartado especial para revisar los diversos nombres que se le aplicaron históricamente: desde "arte árabe", "mahometano", "musulmán", hasta el actual de "islámico". Se explicó que éste último término puede entenderse como una acuñación, relativamente reciente, de la escuela occidental, aunque se derive de la forma adjetiva "*islamī*" del árabe. Se le da un sentido especial, aplicado a la civilización y al arte, ya que se refiere a la "autoría" legítima, multiétnica, en la que, además, se reconoce la aportación de elementos y herencias no musulmanas. Para la escuela islamófila el término es suficientemente ambiguo como para entenderlo referido estrictamente a la religión musulmana y a la pretensión de que ésta determina y explica —por sí sola— el surgimiento del arte del Islam. Para la escuela occidental el término islámico mantiene su sentido de un conjunto de formas y características que refieren a un estilo; en su visión descriptiva acaso pueda ser comparado con el del gótico y otros.

Entre la controversia y la superficialidad, la cuestión de cómo definir al arte islámico resultaba fundamental, por lo que propuse elaborar una definición de trabajo, si bien basada en elementos de otros autores: *la continuación, en sendos ramales occidental y oriental, de las herencias artísticas romana-bizantina y persa-mesopotámica adaptadas, adoptadas y apropiadas por la civilización del Islam.* Este proceso de reelaboración y reformulación de herencias artísticas se dio bajo los imperios omeya y abasida y sus estados sucesores, lo cual nos permite fijar, con cierta precisión, los límites geográficos y temporales de lo que abarca el arte del Islam "clásico" o "medieval", es decir, entre el siglo VII y el XVII, y que se extiende desde la España musulmana hasta la India musulmana. Se explicó el porqué de estos límites temporales y también del arraigo de términos como "clásico" o "medieval" por mucho que se les cuestione por tratarse de préstamos y categorías claramente europeas.

En mi definición se establecen parámetros estéticos, temporales y geográficos que meramente explicitan la delimitación de facto que los historiadores del arte islámico han asumido, generación tras generación, en sus estudios. Ello explica, en buena medida, el concepto de "unidad del arte islámico" derivado no sólo de su vinculación con el Islam en sí, sino de su delimitación dentro de la doble herencia artística persa-mesopotámica y romano-bizantina ya referida, algo aceptado consensualmente.

Unidad no significa uniformidad; en ese sentido, el cambio de capitalidad de Damasco a Bagdad, en el siglo VIII, facilitó ciertamente la consolidación de los ramales artísticos "oriental" y "occidental" del arte islámico. El primero se ha identificado como el "estilo persa", que se extendió de Mesopotamia al Asia Central, el segundo se identifica como el estilo hispano-magrebí, y aún podrían identificarse un tercer estilo egipcio-sirio, en el Oriente Medio, y un cuarto en Anatolia. Al mismo tiempo, hablé de las zonas "fronterizas" del arte islámico que, precisamente, marcan sus límites estéticos y geográficos.

Las zonas "fronterizas" las definí como aquellas donde la civilización islámica se empalmó con otras, como la cristiana occidental en España, la bizantina en los Balcanes o la India, de donde surgieron estilos "mestizos" por definición, como el mudéjar, el otomano y el indo-islámico.

A partir de estas premisas planteé la cuestión de dónde ubicar la especificidad musulmana del arte islámico y propuse tres áreas para explorar: la identificación de su doctrina, de su lenguaje plástico y de sus temas iconográficos. De ahí la división tripartita de la obra.

En la primera parte, dedicada a la búsqueda de una doctrina, se analizó la relación entre Alá, su creación y el arte. La concepción musulmana de la divinidad claramente deriva de la herencia semítica y sobre todo judía: un dios indivisible, absolutamente trascendente y que no puede ser representado, ni siquiera concebido sino de forma indirecta

y parcial. De ahí las prohibiciones coránicas respecto de la pintura y la escultura y de la noción de templos. No obstante, ya en los primeros años de establecido el imperio musulmán comienza a surgir un arte que debe ser justificado. Los teólogos recurrirán, más que al Corán, a la interpretación del mismo hecha por el propio Profeta y coleccionada en los hadices, dichos y sentencias del Profeta. En estos hadices los teólogos encontrarán suficientes resquicios para emitir opiniones doctrinarias respecto del arte, desde las más "fundamentalistas" hasta las más "liberales". Ante las posiciones contradictorias, el único intento de síntesis doctrinaria, de establecer una doctrina mínima para las artes, se debe al teólogo Al-Nawawi, del siglo XIII. Básicamente él concluye que queda prohibida la representación de seres con alma, lo cual nos dejaría sólo con los vegetales pero, en términos prácticos, se interpretó como la posibilidad de representar cualquier cosa siempre y cuando se evite el naturalismo y el realismo, es decir la pretensión de reproducir o imitar a los seres de la Creación. La consecuencia evidente es que la pintura y la escultura, como ramas del arte, quedarán atrofiadas o marginadas; en el mejor de los casos se puede considerar que son absorbidas dentro de la expresión arquitectónica o el arte de la miniatura. En ese sentido, se señaló que ni la pintura ni la escultura serían objeto de atención de esta obra, si bien se hicieron algunos comentarios.

Respecto de la estética musulmana medieval, el análisis de los textos musulmanes de la época nos lleva a un callejón sin salida pues, en gran medida, no hacen sino glosar a los clásicos griegos de la Antigüedad. El sentido de la belleza, específicamente musulmán, debe buscarse en la relación entre la religión del Islam y el arte pues, a pesar de las posturas teológicas negativas, el hecho es que el arte islámico no puede entenderse sino inspirado, aunque no promovido, por esa religión. Parafraseando a un autor español al hablar del arte islámico: todas las grandes obras producto del arte y de la fe vienen a ser un signo, un anuncio de la belleza

prometida. En busca pues de esa especificidad musulmana en el pensamiento estético, había que referise al tema de la Belleza divina y a la cuestión de los 99 bellos nombres-atributos de la divinidad expresados en el Corán. Tres de estos nombres son relevantes: "El Diseñador" (Al-Mussawir), "El Creador" (Al-Khalq) y "La Luz" (Nur). Para teólogos y filósofos, Alá es el verdadero Artista de la Creación y su obra tiene que ser absolutamente perfecta y bella. La perfección puede ser comprendida a través de la razón, mientras que la belleza inmersa en la naturaleza debe ser extraída por los artesanos que exponen sus cualidades de proporción, luz-color y figuración, como diría Al-Haytam en su teoría de la percepción. El conjunto armonioso de estas cualidades determina la calidad del objeto, que es lo que preocupa a los teólogos por sus implicaciones ético-sociales. El artesano está obligado a producir objetos de calidad para sus clientes, pero también tiene una obligacion personal de brindar su mejor esfuerzo por respeto propio y a la comunidad. Al final de cuentas, el artesano no crea la belleza, sólo se encarga de exponerla, no hay sentido de creación artística pues ella está reservada al Creador. Tampoco hay sentido de que el objeto de arte sea un medio de devoción y, mucho menos, un vehículo de adoración, por lo tanto no hay bases para la pretendida identidad entre artesanos y místicos según lo sostienen los autores islamófilos. Ello no excluye que puedan existir casos excepcionales, de obras específicas, que reflejen alguna directriz de parte del pensamiento místico pero, a falta de textos que lo demuestren claramente, ésta sigue siendo una cuestión altamente especulativa.

La segunda parte de la obra se dedicó a identificar aquellos elementos específicos del lenguaje plástico del Islam y, en ese sentido, se abordó el tema del arabesco y la caligrafía entendidos como morfemas básicos del diseño decorativo islámico. El arabesco es un concepto occidental, no tiene un término específico en árabe, turco o persa. Lo analicé bajo el triple enfoque de forma, función e intención. En su

forma, vegetal o geométrica, deriva sin duda de la rica herencia de diseños mediterránea y oriental, incluyendo los textiles. En cuanto a su función, sin ser un icono sustituto, sin duda llena el vacío dejado por la pintura y la escultura. Respecto de los grandes diseños sobre estuco o azulejo, la hipótesis más aceptada es que sustituyen la tradición de textiles colgantes y reflejan, en buena medida, el gusto de mecenas de origen nómada. Respecto de la intención de estos diseños, señalé que no hay evidencia de que tengan un sentido simbólico, como lo pretenden los islamófilos, aunque pueda atribuírseles un sentido iconofórico, como lo apunta Oleg Grabar; es decir, pueden reforzar la intencion iconográfica de un objeto. En general, los diseños vegetales pueden relacionarse con la imagen del Jardín del Paraíso mientras los geométricos, a base de lacerías de estrellas, pueden relacionarse con los cielos coránicos.

En relación con la caligrafía árabe se apuntaron tres conclusiones. En cuanto al desarrollo de los diversos estilos, sin duda fue determinante la influencia de los recién conversos, preocupados por hacer de la escritura de los árabes conquistadores algo más comprensible y, sobre todo, evitar errores en la copia del texto coránico. A la postre, algunos estilos caligráficos reflejan un orgullo étnico, específicamente en el caso de los desarrollados para adaptar las lenguas turca y persa a la escritura árabe. La segunda conclusión es que, en rara coincidencia, islamófilos y occidentales reconocen que la caligrafía coránica, es decir la que copia el texto del Corán, tiene un carácter de verdadero arte sacro y, más aún, el acto individual de copiar el texto sagrado es un acto de devoción con connotaciones místicas. En este marco también destaca, aunque como expresión marginal, el desarrollo del arte del caligrama debido a los místicos, especialmente en la Turquía otomana, pero también en el Irán safavida. Por último, la caligrafía aplicada en objetos de arte no debe confundirse con la anterior. Su sentido es diferente. En general puede reforzar el sentido iconográfico de un objeto pero,

sobre todo, busca mimetizarse con los diseños de arabescos que la rodean. De ahí el sentido del término "arabesco" tal y como lo percibieron los europeos renacentistas; es decir, diseño o dibujo que se asemeja a las letras árabes.

El tercer aspecto del lenguaje plástico es la arquitectura entendida claramente, en el caso islámico, como una verdadera "potencia ordenadora de las artes". Para ubicarla en su especificidad conceptual musulmana la abordé bajo sus aspectos de forma, función e intención. En su forma queda claro que el Corán fustiga y reprueba la arquitectura monumental, como muestra de ostentación y derroche y, por lo tanto, no provee modelos sagrados equiparables al de la Jerusalén celestial bíblica, tan importante para el arte cristiano. Ante la falta de tales modelos, la arquitectura monumental islámica habrá de apropiarse de formas y modelos de otras tradiciones artísticas, como se apuntaba ya en la definición de trabajo. Al mismo tiempo, el ya mencionado rechazo a la idea de "templo", como casa de la divinidad, nos impide identificar una "arquitectura sacra" dentro del Islam. En su función, ante la reprobación coránica y ante la falta de una institución eclesiástica semejante a la europea, la gran arquitectura del Islam sólo será factible como patrocinio/proyección del poder dinástico. Respecto de su intención, habría que remitirse a la cuestión de la dignificación, en este caso de la comunidad musulmana en su conjunto la cual, gracias al patrocinio dinástico, puede dotarse de una gran arquitectura que compita con la de civilizaciones rivales y enemigas.

Respecto de la decoración arquitectónica había que justificarla como revestimiento de paredes u objetos en el sentido de un vestido que cubre la desnudez. Esta relación simbiótica entre estructura y decoración no ha sido bien entendida por la escuela occidental que, en su visión taxonómica, las separa e incluso interpreta la decoración como un encubrimiento, un maquillaje, de estructuras generalmente pobres. Para entenderla en su justa dimen-

sión debemos acudir al marco doctrinario. Por un lado, el Corán advierte en contra del derroche y la ostentación y, por otro, habla de la necesaria dignificación y decoro. Los revestimientos decorativos islámicos parecieran ser una síntesis de estos extremos: por un lado, en general se usan materiales humildes y, por otro, la exquisitez de su tratamiento artístico dignifica los objetos que cubre.

La Tercera y última parte de esta obra se dedicó a identificar una iconografía específicamente musulmana. ¿Dónde encontrarla sino en el texto coránico? Ahí identifiqué tres temas iconográficos fundamentales: la imagen del Paraíso, la de la victoria y supremacía del Islam y la de los siete cielos escalonados. ¿Dónde se manifiestan estas imágenes? A mi modo de ver se manifiestan en estructuras y elementos arquitectónicos específicos, los cuales fueron identificados en tres capítulos especiales.

En efecto, el capítulo dedicado a los jardines como imagen del Paraíso explica cómo el texto coránico adapta y se apropia de imágenes heredadas de las tradiciones cristiana, judía y sobre todo persa. El término paraíso es persa, *paridaeza*, y de ahí pasó a las lenguas árabe y occidentales. El Corán captura esta noción del jardín amurallado y hace referencia a esta imagen aproximadamente 130 veces. Sin embargo, la descripción es escueta y dispersa en varios versículos y debe ser complementada por la descripción que nos deja Mahoma de su milagrosa visita al Paraíso. Este relato, recogido en el relato llamado *Miraj*, nos da una imagen más completa. Así tenemos que la imagen del Paraíso incluye un jardín amurallado dentro del cual brotan los cuatro ríos hacia los cuatro puntos cardinales, también hay terrazas y pabellones de recreo y toda la vegetación es en realidad metálica y mineral en el sentido de eterna. En mi interpretación, esta imagen compuesta dio lugar a cuatro tipos de diseño para jardines islámicos: el jardín cuatripartito que alude a los ríos del Paraíso, el jardín enclaustrado —una variante del anterior— cuyo ejemplo más conocido es el Patio de los

Leones de la Alhambra, el jardín en terrazas que sobre todo aparece en el Oriente islámico y el jardín mineral o metálico que conocemos por referencias literarias y por diseños de arabescos alusivos sobre todo en la India mogola. Se citaron ejemplos de estas estructuras desde la España musulmana hasta la India musulmana, desde el siglo VIII hasta el XVII, en los que, a pesar de la distancia en tiempo y geografía que los separa, la persistencia de esta tipología, a mi modo de ver, demuestra la intención iconográfica detrás de los diseños.

El segundo tema iconográfico identificado, la imagen de la victoria y supremacía del Islam, es un tema dominante en el Corán, entendido como la promesa del triunfo apocalíptico del Islam sobre las demás religiones, sin necesidad de destruirlas sino de someterlas, subyugarlas. Este aspecto de la subyugación es el que más enfatiza el Corán y, a mi modo de ver, es crucial para entender cómo habría de proyectarse la imagen de la supremacía del Islam en los casos de cinco mezquitas específicas. Éstas son las de Jerusalén, Damasco, Córdoba, Constantinopla-Estambul y Delhi. A pesar de la distancia en tiempo y geografía que las separa, todas ellas comparten circunstancias históricas y procesos artísticos muy similares y, sobre todo, una misma intención iconográfica. En todas ellas se da la apropiación de espacios y formas artísticas sagradas para los vencidos, con lo cual no sólo se conmemoran victorias cardinales del Islam sino que se proyecta la imagen coránica de subyugación y triunfo apocalíptico del Islam sobre las religiones rivales, en particular del cristianismo, judaísmo e hinduismo.

En la Mezquita del Domo de la Roca en Jerusalén, construida por los omeyas en el siglo VII, se da la apropiación y, de hecho, expropiación del máximo espacio sagrado para el judaísmo, el solar del Templo de Salomón. Las consecuencias religiosas y políticas aún las padecemos hoy en día. Además, se dio la apropiación de las formas artísticas bizantinas, presentes en edificios que existían en aquella época, en parti-

cular la forma octagonal del *martirium* del Santo Sepulcro y de la cúpula, que será tan importante para la arquitectura islámica. Finalmente, aparecen ahí los primeros diseños de arabescos o proto-arabescos a base de mosaicos bizantinos. En Damasco, la mezquita omeya construida en el siglo VIII se apropia de un espacio sagrado para el cristianismo, la iglesia y tumba de San Juan Bautista. Cabe recordar que san Juan Bautista es reconocido como profeta en el Corán. En sí, la mezquita adapta y se apropia de la forma basilical bizantina así como del atrio, ambos elementos serán sucesivamente reformulados en la arquitectura de mezquitas posteriores. En los muros de la mezquita aparece además la primera representación del Jardín del Paraíso que continuará siendo un tema dominante en la decoración de mezquitas posteriores. Las mezquitas de Jerusalén y Damasco proyectan pues la imagen del triunfo sobre el cristianismo bizantino.

En Córdoba, la mezquita construida por los omeyas en los siglos IX y X celebra el triunfo sobre el cristianismo occidental y, además, celebra la refundación del califato omeya tras haber sido destruido en su cuna original en Damasco. La mezquita se apropia de un espacio sagrado cristiano, la Iglesia de San Vicente, pero también se apropia de elementos artísticos locales mediante la expoliación de materiales que son adaptados y reutilizados. Paralelamente, hay una intención de emulación nostálgica del pasado omeya, lo que explicaría la incorporación de elementos decorativos sirios. El resultado es una síntesis armoniosa que, además, es la matriz de lo que acabará siendo el estilo hispano-magrebí cuyos ecos se continúan en el mudéjar.

La conquista de Constantinopla y su transformación en Estambul constituye la derrota y destrucción definitivas del imperio bizantino tras casi ocho siglos de guerras con el Islam. La apropiación y, de hecho, la expropiación del más importante monumento del arte bizantino, la iglesia de Santa Sofía, es un caso inusitado. De la noche a la mañana Santa Sofía se convierte en el prototipo de la nueva mezquita otomana a partir

del siglo XV. De ahí que se pueda hablar del surgimiento de un estilo mestizo otomano en el que las estructuras de las mezquitas sucesivas serán prácticamente bizantinas mientras la decoración seguirá siendo islámica. Finalmente, la Mezquita de Delhi, Quwat al-Islam (Fuerza del Islam), celebra la conquista del subcontinente indio tras casi cuatro siglos de intentos fallidos por parte de los imperios musulmanes. La gran mezquita, construida en el siglo XII, se apropia del espacio sagrado de un templo hindú mientras que se da la apropiación, por expoliación, de elementos tomados de otros templos hindúes demolidos. Sin embargo, a diferencia de lo que sucede en Córdoba, aquí no se logra una síntesis armoniosa ni satisfactoria estéticamente, salvo en el caso del minarete de excepcional altura que complementa la imagen de la victoria. Desde el punto de vista estético, el minarete puede ser considerado el preludio de lo que será un largo proceso de mestizaje indo-islámico que culminará sin duda en el gran arte mogol de los siglos XVI y XVII.

Las mezquitas de Constantinopla y Delhi marcan claramente estilos fronterizos para la civilización islámica que alcanza así los límites de lo que se puede llamar arte islámico según los parámetros que he definido.

En el último capítulo de esta obra se analizó la imagen de los cielos coránicos y su proyección en las bóvedas de *muqarnas*. Había que explicar que las *muqarnas* son sin duda la aportación más original del arte islámico. Al contrario del arabesco, aquí hay un término específico, autóctono, aunque paradójicamente no se conoce su etimología precisa. En su forma se les define como nichos y prismas escalonados que pueden aparecer en cúpulas, cornisas, capiteles, etc. Respecto de su función está claro que, en el siglo X, evolucionaron a partir de la subdivisión tripartita de trompas; su sucesivo escalonamiento les permite formar estructuras completas de *muqarnas*, las llamadas cúpulas de alcachofa que aparecieron en los siglos XI y XII. Pero a partir de ahí, las *muqarnas* pierden su función estructural y se miniaturizan, conforman

cúpulas falsas que penden literalmente de una segunda cúpula exterior. La complejidad de su diseño explicaría que hacia el siglo XIII aparezcan los primeros indicios de representaciones gráficas en las que ya es evidente el interés por acomodar estrellas dentro del juego de nichos y prismas.

Respecto de su intención, a su posible significado, los islamófilos no se han puesto de acuerdo y los occidentales no se han preocupado por explicar el porqué de estas estructuras tan complejas y costosas. Mi interpretación es que el escalonamiento de las *muqarnas* con estrellas acabó asociándose con los siete cielos escalonados descritos en el Corán (que, dicho sea de paso, no son sino una adaptación y apropiación del esquema de Ptolomeo). A mi modo de ver, esta asociación iconográfica es lo que explicaría el gusto y la rápida difusión de los diseños de *muqarnas* a lo largo y ancho del mundo islámico, especialmente entre los siglos XIII y XVI.

Ciertamente las bóvedas semiesféricas de par y nudillo en España, o las de ladrillo y azulejo en el Oriente islámico, donde aparecen bandas superpuestas de lacerías de estrellas, pueden ser una representación, bidimensional, plana, de los cielos coránicos, pero la única representación tridimensional es la que permiten las anillas escalonadas de *muqarnas*. No se trata de una representación precisa, —que procura evitarse—, lo cual explicaría que no tengan que aparecer por fuerza siete anillas, aunque en algunos casos así suceda.

Por último habría que destacar tres conclusiones generales de esta obra, las cuales responden a las paradojas planteadas. La primera es que estoy de acuerdo con los islamófilos en que hay que buscar en el Islam y en el Corán el elemento de originalidad y especificidad del arte islámico, pero no en el sentido de explicar una supuesta generación espontánea o milagrosa de este arte ni para atribuirle sentidos simbólicos a sus formas y diseños. El Islam no nos lo explica todo. Estoy de acuerdo también con los occidentales en que el Corán y la teología ejercieron una influencia más que nada limitante, a veces negativa y que, por lo mismo, las formas

del arte islámico no se explicarían sin las apropiaciones de formas artísticas de otras civilizaciones. Segundo, respecto de la iconografía musulmana, con las tres imágenes identificadas, queda claro que está presente en el Corán y que es dicha iconografía la que en realidad aporta esos, hasta ahora, elusivos significado y especificidad musulmanes que nos permiten hablar de arte islámico. Esa iconografía inspira al artesano y a los mecenas pero éstos nunca manifiestan la intención de reproducir o imitar tales imágenes sagradas, de hacerlas explícitas, lo cual sería blasfematorio, mucho menos de hacer de estas representaciones vehículos de adoración hacia la divinidad, como pretenden los islamófilos. De ahí que se pueda afirmar que esta iconografía, que nunca llegará a ser oficial, quede atrapada entre la representación y la evocación. Tercero, es cierto que el gran arte del Islam clásico/medieval no se explicaría sin el patrocinio dinástico; surge, en buena medida, apenas tolerado o tenuemente justificado por una doctrina musulmana para las artes que se quedó en ciernes. De ahí que se pueda afirmar: el arte islámico es, por definición, un arte profano que logra envolverse en un aura de sacralidad.

Comentario final

Es comprensible que se nos planteen otras preguntas las cuales, como ya se advirtió, rebasan el alcance y propósitos de esta obra. ¿Qué tan islámico es el arte mudéjar o el otomano o el indo-islámico? ¿Aún existe un arte islámico?, ¿cuál es su relación con el pasado? No obstante, se pueden aventurar algunas reflexiones.

En torno al asunto del mudéjar cabría deducir, en el marco de lo expuesto en esta obra, que fue un primer caso, un caso temprano de desprendimiento de las formas creadas por el arte islámico, sacadas fuera del contexto de la civilización que las generó. Desde la perspectiva de esta obra,

el mudéjar se vació del contenido "islámico" para acomodar un contenido cristiano. Ello explicaría que se perdiera el significado "iconográfico" de los jardines, el de las *muqarnas* —que sencillamente son rechazadas—, o que la caligrafía árabe se reduzca a un capricho decorativo. Y qué decir de la Mezquita de Córdoba, convertida en iglesia, la cual, a pesar de las capillas mudéjares añadidas, no logra menguársele su calidad de icono de la victoria del Islam y su lugar en la historia del arte islámico. Esta obra es un caso paradigmático en el que la historia y el arte se separan. La historia marca que el edificio fue convertido en símbolo de la victoria cristiana, el arte se niega a aceptarlo y lo sigue asumiendo como islámico.

El contraste del arte islámico con el mudéjar nos sirve, mejor que ningún otro caso, para ilustrar ese efecto de rompimiento con el marco doctrinal musulmán y, por ende, con sus temas iconográficos de referencia que fueron el objeto central en esta obra.

La misma constatación cabría, aunque de signo contrario, respecto de los otros dos estilos "fronterizos" que describí, el indo-islámico y el otomano-balcánico. Ciertamente mantienen el significado musulmán esencial, pero en cambio trastocan las formas islámicas hasta tal punto que acaban sometiéndose a la estética de los vencidos. De ahí mi denominación de "mestizos". En ellos aparecen inconsistencias respecto de los parámetros estéticos que señalé para definir el arte islámico y, desde luego, hay el abandono de ciertos significantes como las *muqarnas* o los jardines para el caso otomano. ¿Qué decir de las mezquitas otomanas que, a pesar de sus minaretes y *mihrabs*, no logran ocultar el espacio "bizantino" de la matriz de Santa Sofía? ¿Qué decir del experimento, esencialmente ecléctico, de la Mezquita de Delhi o incluso el más tardío de Fathepur Sikri en India? Quizás, dada la laxitud de sus parámetros formales islámicos, se explique que estas zonas fronterizas, indo-islámica y otomana, fueran las primeras en dar paso a la fase de deca-

dencia del arte islámico, marcada por la absorción de lenguajes ajenos y el abandono de sus temas iconográficos.

Finalmente, nos topamos con la pregunta sobre la pretendida *continuación* del arte islámico, hasta nuestros días. Habría que preguntarse más bien por la vigencia de la correlación entre formas y significados tal y como se exploraron a lo largo de estas páginas. Como advierte el profesor Dogan Kuban, el intento de utilizar, sin su sentido original, elementos arquitectónicos y decorativos tradicionales en diseños modernos acaba siendo un mero "fetichismo cultural". Acaba perdiéndose la correlación y la congruencia necesarias entre forma y significado y, desde luego, acaban rompiéndose, literalmente, los moldes que circunscribían al arte islámico "original" tal y como se expusieron a lo largo de esta obra. La mejor prueba es que no sólo cada país islámico experimenta actualmente sus propias soluciones estéticas, disímbolas y erráticas, sino que, muchas veces, los mecenas musulmanes modernos se valen de arquitectos "occidentales" u "occidentalizados" que apenas tienen una visión superficial de la arquitectura islámica original. De ahí que, desde este punto de vista, estas obras contemporáneas —cuando mucho "evocativas"— podrían en todo caso clasificarse como neoislámicas en el sentido de los estilos surgidos en los siglos XIX-XX en Occidente.

BIBLIOGRAFÍA: ARTÍCULOS, LIBROS, FUENTES PRIMARIAS Y OBRAS DE REFERENCIA

Aga-Oglu, Mehmet, "Remarks on the Character of Islamic Art", *Art Bulletin*, 39, 1954.

Akash, Samir, "Analogy and Symbolism", *Islamic Quarterly*, vol. 29, núm. 1.

——, "In the Image of the Cosmos: Order and Symbolism", *Islamic Quarterly*, vol. 39, núm. 2, 1995.

Alatorre, Antonio, *Los mil y un años de la lengua española*, México, Bancomer, 1979.

Al-Baghawi, *Mishkat al Masabih*. Ttraducción de James Robson. Lahore, Muhamed Ashraf, 1960.

Al-Faruqi, Ismail, "Islam and Art", *Studia Islámica*, 37, 1973-1974.

Al-Ghazali, M., *The Precious Pearl*. Traducción de Jane Idleman. Missoula, Scholars Press, 1979.

Ali al-Mutaqi Hussamaddin al-Hindi, *Kanz al-Ummal*, editada por Bakri Hayyani, Beirut, Muasasat al-Risala, 1985 [1567].

Al-Hadithi, Afta y Hana Abd al-Khaliq, *Kitab al-Makhrutiya fil Iraq*, Bagdad, 1974.

Al-Khamis, Ulrike, "The Iconography of Early Islamic Lusterware from Mesopotamia: New Considerations", *Muqarnas*, 7, 1990.

Al-Maqdissi, *Kitab al-Bad wa al-tarij, Libro de la creación y la historia* (comentado por Oleg Grabar y Renata Holod), *Harvard Ukranian Studies*, 1979-1980.

Al-Saleh, Khairat, *Fabled Cities, Princes and Jinn from Arab Myths and Legends*, Sydney, Hodder, 1985.

Alemi, Mahvash, "The Royal Gardens of the Safavid Period", en Atilio Petruccioli (ed.), *Gardens in the Times of the Great Muslim Empires, Theory and Design*, Leiden, E.J. Brill, 1997.

——, "Chahar Bagh", *Environmental Design Journal IEDRC*, 1986.

Allen, Terry, *Five Essays on Islamic Art*, Sebastopol, CA, Solipsist Press, 1986.

Al-Nawawi, "Fi al-Taswir", *Bulletin des Études Arabes*, núm. 29, sept.-oct. 1946.

Alpay, Ozdural, "On Interlocking Similar or Corresponding Figures and Ornamental Patterns of Cubic Equations", *Muqarnas*, 13, 1996.

Aminrazavi, Mehdi, "Aesthetic Experience in Islamic Art", *Islamic Quarterly*, vol. 29, núm. 1, 1985.

Andrae, Tor, *Les origines de l'islam et le christianisme*, París, Librairie de Amérique et l'Orient, 1955.

Andrews, Francis, *The Medieval Builder and his Methods*, Nueva York, Dover, 1999.

Anónimo, *El Libro de la escala de Mahoma* (versión latina del siglo XIII de San Buenaventura de Siena), Estudio M. J. Viguera, Madrid, Siruela, 1996.

——, *Las mil y una noches*, 3 vols. (versión completa, traducción del árabe), México, Editorial Aguilar, 1997.

——, *Le Zend Avesta*, tres tomos. Traducción de James Darmesteter. París, 1960.

——, *Miraj-Nameh, The Miraculous Journey of Mahomet*, Nueva York, G. Braziller, 1977.

Asin Palacios, Miguel, *Escatología musulmana en la Divina Comedia*, Madrid, Hiperión, 1984 [1919].

Aziza, M., *L'image et l'Islam*, París, Albin Michel, 1978.

Bacharach, Jere L., "Marwanid Umayyad Building Activities Speculations on Patronage", *Muqarnas*, 13, 1996.

Báez Macías, Eduardo ("Introducción", notas y versión paleográfica), *Obras de Fray Andrés de San Miguel*, México, UNAM, 1969.

Bahnasi, Arif, "TheSpiritual Philosophy of Arab Art", *Islamic Quarterly*, 26, 1982.

Bakhtiar, Laleh, *Le soufisme*. Prólogo de Asin Atil. París, Éditions du Seuil, 1997.

Barrucand, Marianne, "Le jardin, reflet du paradis", en Hattstein, M. y P. Delius, (eds.), *Arts et Civilisations de l'Islam*, Colonia, Könemann, 2000.

Barrucand, Marriane y Achim Bednorz, *Arquitectura islámica en Andalucía*, Colonia, Taschen, 1992.

Basham, A. L. (ed.), *A Cultural History of India*, Oxford, Oxford University Press, 1975.

Behrens-Abusief, Doris, *Beauty in Arabic Culture*, Princeton, Markus Wiener, 1999.

Ben Dov, Meir, *In the Shadow of the Temple*, Jerusalén, Keter, 1982.

Bencheich, Jamal Eddine, "Iram ou la clameur de Dieu", *REMMM*, núm. 58, 1994.

Bension, Ariel, *El Zohar en la España musulmana y cristiana*, Madrid, Nuestra Raza, 1934.

Bermúdez Pareja, J., *El Generalife*, Granada, Caja de Ahorros de Granada, 1974.

Bertrand, Jean-Marie, "Quand les rois grecs son devenus des dieux", *L'Histoire*, núm. 166, 1993.

Black, Deborah, "Islamic Aesthetics", *Rutledge Encyclopedia of Philosphy*, Londres, Edward Craig, 1998.

Black, Barbara, *Solomon and Sheba*, York Beach, Nicholas Hays, 1993.

Blair, Sheila y Jonathan Bloom (eds.), *Images of Paradise in Islamic Art*, Austin, University of Texas, 1991.

Bleeker, C. J., *Egyptian Festivals*, Leiden, E.J. Brill, 1967.

Bloom, Johnathan, "On the Transmission of Designs in Early Islamic Architecture", *Muqarnas*, 10, 1993.

——, *Minaret: Symbol of Islam*, Oxford, Oxford University Press, 1989.

——, "The Qubbat al-Khadra and the Iconograpy of Height in Early Islamic Architecture", en Gülru Necipoglu (ed.), *Pre-modern Islamic Palaces; Ars Orientalis*, 23, 1993.

Brisch, Klaus, "Observations on the Iconography of the Mosaics in the Great Mosque of Damascus", en Priscilla Soucek (ed.), *Content and Context of Visual Arts in the Islamic World*, Pennsylvania, PSUP, 1988, pp. 16-18.

Brooks, John, *Gardens of Paradise, the History and Design of Great Islamic Gardens*, Nueva York, Amsterdam Books, 1987.

Bruyne, Edgar, *La estética de la Edad Media*, Madrid, Visor, 1987.

Bucher, F., "Medieval Architectural Design Methods, 800-1560", *Gesta*, II, 2, 1973.

——, "Design in Gothic Architecture", *Journal of the Society of Architectural Historians*, núm. 27, 1968.

Burch, Frank, *Religious Aesthetics*, Princeton, Princeton University, 1989.

Burckhardt, Titus, *La civilización hispano-árabe*, Madrid, Alianza Editorial, 1977.

——, *Principes et méthodes de l'art sacre*, París, DERVY, 1995.

——, *El arte del Islam*, Mallorca, Olañeta, Tradición Unánime, 1988.

——, *Ensayos sobre el conocimiento sagrado*, Mallorca, Olañeta, 1999.

——, *La civilización hispano-árabe*, Madrid, Alianza Editorial, 1977.

——, *Símbolos*, Mallorca, Olañeta, Philosophia Perennis, 1982.

——, *La sagesse des prophétes* (Ibn Arabi), París, Albin Michel, 1955.

——, *Espejo del intelecto*, Mallorca, Olañeta, 2000.

Cabanelas, J., "La antigua policromía del techo de Comares en la Alhambra", *Al-Andalus*, XXXV, 1970.

Cafer Effendi, *Risale-i-Mimariyye*. Traducción de Howard Crane. Leiden, E.J. Brill, 1987.

Camón Aznar, José, "Para una estética musulmana", *Revista de Ideas Estéticas*, núm. 1, 1943.
Castrejón, Rafael, *Medina Azahara*, Madrid, Editorial Everest, 1976.
Cerasi, Maurice, "Late Ottoman Architects and their Master Builders", *Muqarnas*, 5, 1988.
Chmelnizkij, Sergei, "Methods of Constructing Geometric Ornamental Systems in the Cupola of the Alhambra", *Muqarnas*, 6, 1989.
Chueca Goitia, Fernando, *Invariantes castizos de la arquitectura española*, Madrid, Editorial Dossat, 1981.
Clavijo, Ruy, *Historia del Gran Tamorlan* (edición facsímil), Sevilla, 1582.
Clement, Jean, "Fuyez l'horreur des idoles", *Le Monde des debats*, abril de 2001.
Clevenot, Dominique, *Une esthétique du voile*, París, Harmattan, 1994.
Colin, Renfrew, *Revista de Arqueología*, núm. 79, 1987.
Collins, Roger, *La conquista árabe, 710-797*, Barcelona, Crítica, 1991.
Corbin, Henry, *Filosofía islámica*, Madrid, Trotta, 1994.
Creswell, Archibald, *Early Muslim Architecture*, 2a. ed., Oxford, Oxford University Press, 1969.
——, "The Lawfulness of Painting in Early Islam", *Ars Islamica*, 1946.
Curatola, Giovanni, "Gardens and Garden Carpets", *Environmental Design Journal IEDRC*, 1985.
Curtis, Vesta, *Mitos persas*, Madrid, Akal, 1996.
Daftary, Farhad, *The Assasin Legends*, Nueva York, Tauris, 1995.
Diez, Ernst, *Arte islámico*, Bilbao, Moretón, 1967.
——, "*Masjid*" (mezquita), *Encyclopedia of Islam*, Leiden, E. J. Brill.
Eco, Umberto, *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, Lumen, 1977.
Ecochard, M., *Filiation des monuments grecs, byzantines et islamiques*, París, Geuthner, 1977.

El Corán (edición bilingüe árabe-español). Traducción de Maulana Mohamed Ali. México, Tierra Firme, 1986.

El Corán. Traducción de Rafael Cansinos Assens. Madrid, Aguilar, 1954.

Eisenman, Robert, *James, the Brother of Jesus,* Nueva York, Penguin, 1998.

Eliade, Mircea, "Paradise", *Encyclopedia of Religions,* Nueva York, Mac Millan, 1986.

Encina, Juan de, *Fernando Chueca Goitia, su obra teórica: 1940-1960,* México, UNAM, 1982.

Enrique, Antonio, *La Alhambra hermética,* Granada, Antonio Ubago, 1991.

Ernst, J., "What is Islamic Architecture?", en George Michell, *Architecture of the Islamic World,* Nueva York, William Morrow, 1978.

Espinosa Villegas, Miguel A., *Judaísmo, estética y arquitectura: la sinagoga sefardí,* Granada, Universidad de Granada, 1999.

Esposito, John (ed.), *Oxford Encyclopedia of Modern Islam,* Oxford, Oxford University Press, 1995.

Esteban Lorente, Juan Francisco, *Tratado de iconografía,* Madrid, Istmo, 1990.

Estrada, Elena, "Nota Preliminar", en Carlos Borromeo, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos,* México, UNAM- IIE,1985.

Ettinghausen, Richard, *Arab Painting,* Nueva York, Rizzoli, 1977.

——, "Decorative Arts and Painting", en Joseph Schacht (ed.), *The Legacy of Islam,* Oxford, Oxford University Press, 1979.

Fairchild, Ruggles, "El Mirador in Garden Typology", *Muqarnas,* 17, 1990.

Fanjul, Serafín, *Al-Andalus contra España,* Madrid, Siglo XXI, 2001.

Fares, Bishir, "Philosophie et jurispudence illustree des Arabes, la querelle des images", en *Melanges de Louis Massignon*, t. 2, Damasco, Institute Français de Damas.

——, *Essai sur l'esprit de la décoration islamique*, El Cairo, Institute d'Archéologie Orientale, 1952.

Faridani, Zahra, "All the King´s Toys", *Muqarnas*, 10, 1993.

Finkelstein, Israel y Neil Silberman, *The Bible Unearthed*, Nueva York, Touchstone, 2002.

Fletcher, Richard, *La España mora*, Guipúzcoa, Nerea, 2000.

Focillon, Henri, *Moyen Age: Roman et Gothique*, París, Armand Colin, 1938.

Frankfort, H., *Kingship and the Gods*, Chicago, University of Chicago Press, 1948.

Freigang, Christian, "La construcción medieval", en Rolf Toman (ed.), *El gótico*, Colonia, Konneman, 1998.

García Barragán, Elisa, "Kiosco morisco: evocación de universalidad", en Rafael López Guzmán e Ignacio Henares (coords.), *Arte mudéjar, variaciones, Revista Artes de México*, núm. 55, 2001.

——, "Supervivencias mudéjares y presencias orientalistas en la arquitectura mexicana", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 45, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1976, pp. 137-147.

García Font, J., *Historia y mística del jardín*, Barcelona, Editorial S.L., 1995.

García Gómez, Emilio, "Discurso inaugural", en *Architecture Education in the Islamic World* (seminario del Aga Khan Award for Architecture), Granada, 1986.

——, *Ibn Zamrak: el poeta de la Alhambra*, Granada, Patronato de la Alhambra, 1975.

——, *Poemas árabes en los muros y fuentes de la Alhambra*, Granada, Patronato de la Alhambra, 1985.

Goldstein, David, *Jewish Mythology*, Hong Kong, Hamlyn, 1987.

Golombek, L., "The Gardens of Timur: New Perspectives", *Muqarnas*, 12, 1995.

——, *The Timurid Architecture of Iran and Turan,* 2 vols., Princeton, Princeton University, 1988.
——, "The Draped Universe of Islam", en Priscilla Soucek (ed.), *Content and Context of Visual Arts in the Islamic World,* Pennsylvania, PSUP, 1988.
Gómez Moreno, M., *El lazo, decoración musulmana geométrica,* Madrid, 1921.
González, Valerie, *Le piège de Salomon,* París, Albin Michel, 2002.
Grabar, Oleg, "Architecture as Art", en *Architecture Education in the Islamic World* (seminario del Aga Khan Award for Architecture), Granada, 1986.
——, "Reflections on the Study of Islamic Art", *Muqarnas,* 1, 1983.
——, "Art et culture dans le monde islamique", en Markus Hattestein y Peter Delius, *Arts et civilisations de l'Islam,* Colonia, Könemann, 2001.
——, "Symbols and Signs in Islamic Architecture", en R. Holod y D. Rasterfer (eds.), *Architecture and Community,* Nueva York, Aperture, 1983.
——, "The Dome of the Rock", *Ars Orientalis,* 3, 1959, pp. 33-62.
——, "The Iconography of Islamic Architecture", en Priscilla Soucek (ed.), *Content and Context of Visual Arts in the Islamic World,* Pennsylvania, PSUP, 1988.
——, "Architecture", en Joseph Schacht (ed.), *The Legacy of Islam,* Oxford, Oxford University Press, 1979.
——, *L'Ornement,* París, Flammarion, 1996.
——, *La Alhambra, iconografía, formas y valores,* Madrid, Alianza Editorial, 1980.
——, *Penser l'art islamique,* París, Albin Michel, 1996.
——, *The Formation of Islamic Art,* New Haven, Yale, Yale University Press, 1987.
——, "From Dome of Heaven to Pleasure Dome", *Journal of the Society of Architectural Historians,* 49, marzo de 1990.

Graveloty, H. y C. Cochin, *Iconología por figuras o tratado completo de alegorías, emblemas, etcétera.* Traducción de María del Carmen Alberú Gómez. México, Universidad Iberoamericana, 1994.

Guillaume, Alfred, "Where was Al-Masjid al-Aqsa?", *Al-Andalus*, vol. XVIII, núm. 2, 1953.

Gulzur, Haider, "Education towards an Architecture of Islam", en *Architecture Education in the Islamic World* (seminario del Aga Khan Award for Architecture), Granada, 1986.

Hani, Jean, *La realeza sagrada*, Mallorca, Olañeta, 1998.

——, *Simbolismo del templo cristiano*, Barcelona, Olañeta, 2000.

Haq, Moinul, "Al Quran and Hadith Literature as Source Material for the Study of the Sirah of Prophet Mohamed", *Journal of the Pakistan Historical Society*, vol. 35, núm. 2.

Hegel, G.W., *Lecciones de estética.* Introducción. Madrid, Akal, 1981.

Hill, Derek, *Islamic Architecture in North Africa (a Photographic Survey)*, Connecticut, Archon Books, 1976.

Hillenbrand, Robert, "Creswell and Contemporary Central European Scholarship", *Muqarnas*, 8, 1991.

——, *Islamic Architecture*, Edimburgo, University of Edimburgh, 1994.

Hoag, John D., *Islamic Architecture*, Nueva York, Abrahams, 1977.

Holod, Renata, "Defining an Art of Architecture", en *Architecture Education in the Islamic World* (seminario del Aga Khan Award for Architecture), Granada, 1986.

Huart, Clément, *Caligrafía del oriente musulmán*, Mallorca, Olañeta, 1997.

Humphreys, Stephen, "Women as Patrons of Religious Architecture in Ayyubid Damascus", *Muqarnas*, 11, 1994.

Ibn Abbas, *Kitab al-Isra wa al-Miraj, Viaje Nocturno y de la Ascensión.* Traducción y estudio de Fernando Cisneros. México, El Colegio de México, 1998.

Ibn Arabi, *Al-Futuhat al-Makkiyya,* 4 vols., Beirut, Dar al-Fikr, s/a. vol. II, s.f.

Ibn Batuta, *A través del Islam,* Madrid, Editora Nacional, 1981.

Ibn Gabirol, *La Fuente de la Vida,* Barcelona, Nueva Sefarad, núm. 10, 1977.

Ibn al-Haytam, *Kitab al- manazir.* Editado por Abd al-Hamid Sabra. Kuwait, Asamblea de Cultura, Artes y Educación, 1983.

Ibn Hazm, *Al-Muhalla,* IV, 8 tomos, Beirut, Dar al-Fikr, s.f.

——, "Risala fi al-radd ala ibn Nagrila", en Ihsan Abbas (ed.), *Rasail Ibn Hazm al-Andalusi,* 4 vols., Beirut, Muassasat al-arabiya lil dirasat wa-l-Nasser, 1980-1983.

Ibn Ishaq, *The Life of Mohamed.* Traducción del árabe de A. Guillaume. Oxford, Oxford University Press, 1987.

Ibn Jaldún, *Al-Muqaddimah, Los prolegómenos.* Traducción del árabe de Juan Feres. México, FCE, 1977.

Ibn Rusd, *Al-Kashf al-manahiya al-adilla,* El Cairo, Dar al-ilm lil-yami, 1935.

ICOMOS, coloquio internacional, *Les jardins de l'Islam,* 29 oct.-4 de nov., 1973, Granada, Patronato de la Alhambra, 1985.

Isa, A.M., "Muslims and Taswir", *Islamic World,* núm. 45, 1955.

Jack, Christian, *El misterio de las catedrales,* Barcelona, Planeta, 1999.

James, David, *Islamic Art,* Londres, Hamlyn, 1974.

Jaubert, Alain, "L'histoire manipuleé", *Historia,* julio de 2004.

Jones, Dalu, "The Elements of Decoration: Surface, Pattern and Light", en George Michell (ed.), *Architecture of the Islamic World,* Nueva York, William Morrow, 1978.

Khoury, Nuha, "The Great Mosque of Cordoba in the Tenth Century", *Muqarnas,* 13, 1996.

Klein, Bruno, "Comienzo y formación de la arquitectura gótica en Francia y países vecinos", en Rolf Toman (ed.), *El gótico,* Colonia, Konneman, 1998.

Kleiss, Wolfram, "Safavid Palaces", *Ars Orientalis,* 1993.

Koch, Ebba, "Mughal Palace Gardens", *Muqarnas,* 14, 1997.

Kostof, Spiro, *et. al., El arquitecto: historia de una profesión,* Madrid, Cátedra, 1984.

Kritovoulos de Imbros, *History of Mehmet the Conqueror.* Traducción de Charles Riggs. Princeton, Princeton University, 1954.

Kuban, Dogan, "The Style of Sinan´s Domed Structures", *Muqarnas,* 4, 1987.

Lee, A. J., "Islamic Star Patterns", *Muqarnas,* 4, 1987.

Leisten, Thomas, "Mashad al-Nasser: Monuments of War and Victory in Medieval Islamic Art", *Muqarnas,* 13, 1996.

Lemaire, Andre, "Le pays de Bit Edinu", *Syria,* vol. 58, núm. 3, 1981.

Lessing, Ephraim, *Lacoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry,* Indianapolis, Bobbs-Merrill Educational Publishing, 1962 [1776].

Levi, —Provencal, E. y H. A. R., Hitti, (eds.), *Encyclopedia of Islam,* Leiden, E. J. Brill, 1996.

Lewcock, Ronald, "Materials and Techniques", en George Michell (ed.), *Architecture of the Islamic World,* Nueva York, William Morrow, 1978.

López Guzmán, Rafael, *Arquitectura mudéjar,* Madrid, Cátedra, 2000.

López Guzmán, Rafael *et al., Arquitectura y carpintería mudéjar en Nueva España,* México, G. Azabache, 1992.

López Guzmán, Rafael e Ignacio Honares (coords.), *Arte mudéjar,* núms. 54 y 55, *Revista Artes de México,* 2001.

Maillo Salgado, Felipe, *Vocabulario de historia árabe e islámica,* Madrid, Akal, 1999.

Mango, Cyril, *The Art of the Byzantine Empire,* New Jersey, Prentice Hall, 1972.

——, "Approaches to Byzantine Architecture", *Muqarnas,* 8, 1991.

——, *Byzantine Architecture,* Nueva York, Rizzoli, 1976.

Marcais, George, "La question des images dans l´art musulman", *Byzantion,* núm. 7, 1932.

Mardus, J. C. (compilación y traducción de textos árabes), *La Reina de Saba,* Barcelona, Olañeta, 1992.

Marquet, Yves, "Ikwhan al-Safa", *Encyclopedia of Islam,* Leiden, E.J. Brill, 1993.

Marshal, John, *Monuments of Muslim India,* Cambridge History of India, 1928.

Massignon, Louis, "Los métodos de realización artística de los pueblos del Islam", *Revista de Occidente,* núm. 38, 1932.

Mathews, Thomas, *The Clash of Gods: A Reinterpretation of Early Christian Art,* Princeton, Princeton University, 1995.

Maxime, R., *Mahoma,* México, Era, 1974.

Mayer, L.A., *Islamic Architects and their Works,* Ginebra, Albert Kundig, 1956.

Meyer, Schapiro, "Reseña de *Early Muslim Architecture* de Creswell", *Art Bulletin,* 17, 1935.

Michell, George, *Architecture of the Islamic World,* Nueva York, William Morrow, 1978.

Mitchell, W. J., *Iconology: Image, Text, Ideology,* Chicago, University of Chicago Press, 1987.

Monneret de Villard, Ugo, *La pitture musulmane al soffitto della Cappella Palatina in Palermo,* Roma, Libreria dello Stato, 1950.

Moynihan, Elizabeth, *Paradise as a Garden,* Nueva York, Howard Adams, 1979.

Najm al-Din al-Ghayati, *Miraj al-Kabir,* Gravenhage, Mouton, 1962.

Nasser, Hussein, *Islamic Art and Spirituality,* Nueva York, State University of New York Press, 1987.

Necipoglu, Gülru, "Challenging the Past: Sinan and the Competitive Discourse of Early Modern Islamic Architecture", *Muqarnas*, 10, 1993.

——, "Geometric Design in Timurid/Turkmen Architectural Practice", en Lisa Golombek y M. Subtleny (eds.), *Timurid Art and Culture*, Leiden, E. J. Brill, 1992.

——, (ed.), *Topkapi Scroll: Geometry, Ornament in Islamic Architecture* (comentarios a los dibujos que forman este rollo del siglo XVI), Santa Monica, The Getty Center, 1995.

Nicholson, Louis, *The Red Fort, Delhi*, Londres, Tauris Parke, 1989.

Notkin, Li, "Decoding Sixteenth Century *Muqarnas* Drawings", *Muqarnas*, 12, 1997.

Ocaña Jiménez, M., "La Basílica de San Vicente y la Gran Mezquita de Córdoba", *Al-Andalus*, VII, 1942.

O'Kane, Bernard, *Timurid Architecture in Khurasan*, Costa Mesa, 1987.

——, *Persian Art and Architecture*, El Cairo, American University, 1995.

Oney, Gonul, *Ceramic Tiles in Islamic Architecture*, Estambul, ADA Press, 1987.

Paccard, A., *Le Maroc et l'artisanat traditionnel dans l'architecture*, París, Saint Jorioz, 1979.

Pavón Maldonado, Basilio, *El arte hispano-musulmán en su decoración floral*, Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1981.

——, *El arte hispano-musulmán en su decoración geométrica*, Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1973.

——, *Estudios sobre la Alhambra II*, Granada, Patronato de la Alhambra, 1977.

Perpiñá, Enrique, "Las Pléyades y la poesía árabe", *Al-Andalus*, vol. XVIII, 1952.

Peters, F. E., *Muhammed and the Origins of Islam*, Nueva York, State University of New York Press, 1994.

——, *The Harvest of Hellenism*, Nueva York, Barnes and Noble, 1996.

Petruccioli, Attilio (ed.), *Gardens in the Times of the Great Muslim Empires, Theory and Design*, Leiden, E.J. Brill, 1997.

Pijoan, José, *Arte islámico* (*Summa Artis. Historia General del Arte*, vol. 12), Madrid, Espasa-Calpe, 1949.

Pinon, Pierre, "L´Orient de Jean Nicolas Huyot", *REMMM*, 73, 1994.

Pope, Arthur, "Possible Contributions to the Beginning of Gothic Architecture", *In Memoriam Ernst Diez*, Estambul, 1936.

Popovic, Alexandre y G. Veinstein, *Las sendas de Alá: las cofradías musulmanas desde sus orígenes hasta la actualidad*, Madrid, Bellaterra, 1997.

Preciado, Benjamín y D. Lorenzen, *Atadura y liberación: las religiones de la India*, México, El Colegio de México, 2003.

Prieto Moreno, Francisco, *El jardín hispano-musulmán*, Granada, Caja de Ahorros de Granada, 1975.

Puerta Vílchez, José Miguel, *Los códigos de utopía de la Alhambra de Granada*, Granada, Diputación, 1988.

——, *Historia del pensamiento estético árabe*, Madrid, Akal, 1997.

Rabat, Nasser, "The Meaning of the Umayyad Dome of the Rock", *Muqarnas*, 6, 1989.

Rabath, Edmond, *Les chrétiens dans l'islam des prèmiers temps; Mahomet, prophete arabe et fondateur d'état*, Beirut, Universite Libanaise, 1989.

Raby, Julian, "Reviewing the Reviewers", *Muqarnas*, 8, 1991.

Ragib, Youssef, "L´écriture des papyrus arabes aux prèmiers siècles de l´Islam", *REMMM*, núm. 58, 1990.

Recht, R. (ed.), *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques*, Estrasburgo, 1989.

Renseelaer, W. Lee, *La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1982.

Robin, Christian, "Les langues de la Péninsule Arabique", *REMMM*, núm. 61, 1991.

Robinson, C. y Oleg Grabar, *Islamic Art and Literature*, Princeton, Princeton University Press, 2001.

Rodríguez Zahar, León, "El significado del arabesco en el arte islámico", *Revista El Zaguán*, México, 1988.
——, "Tres aspectos de la segregación de la Gente del Libro en el Islam", *Revista de Estudios de Asia y África*, núm. 110, 1999.
——, "La imagen del Paraíso en los jardines islámicos", *Revista de Estudios de Asia y África*, diciembre, 1998.
——, *Taracea islámica y mudéjar* (Prólogo de Rafael López Guzmán y presentación de Alberto Ruy Sánchez), México, Artes de México, 2001.
——, "Presencias y ausencias mudéjares en México", *Revista Artes de México*, núm. 54, 2001.
——, *Arquitectura imaginaria, Al-Azrak, el Palacio Azul* (Prólogo de Rafael López Guzmán), México, Artes de México y Conaculta (Col. La Espiral), 1999.
Rogers, M., *The Spread of Islam*, Oxford, Oxford University, 1976.
Roth, Cecil, *Encyclopedia Judaica*, Jerusalén, Keter Publishing House, 1974.
Ruiz, Manuel, *Islam, religión y Estado*, México, El Colegio de México, 1997.
Rubiera, María de Jesús, *La arquitectura en la literatura árabe*, Madrid, Editora Nacional, 1981.
S/a, *Delhi, Agra, Sikri*, Delhi, Marg Publications, 1978.
S/a, *Our Homeland Iran*, Teherán, Sekeh Press, 1991.
S/a, *El esplendor de los omeyas cordobeses*, Granada, Junta de Andalucía, 2001.
S/a, *Architectural Education in the Islamic World*, Seminario del Aga Khan Award, Granada, 1986.
S/a, *The Unity of Islamic Art*. Prólogo de Atil Esin. Riadh, King Faisal Foundation, 1985.
Saade, Ignacio, "La religión como factor de civilización en los *Prolegómenos* de Ibn Jaldún", *Al-Andalus*, vol. XXXI, 1996.
Sachau, Edward, *Al-Biruni's India*, Delhi, S. Chand, 1964.
Sakisian, Armnag, "Les tapis à dragons et leur origine arménienne, *Syria*, vol. 19, 1928.

[181.228.95.204] Project MUSE (2025-01-03 16:07 GMT)

Sakkal, Mamun, "An introduction to *Muqarnas* Domes Geometry", *Structural Topology*, 14, 1988.
Salibi, Kamal, *The Bible Came from Arabia*, Beirut, Naufal, 1996.
Sánchez Mármol, Fernando, *Andalucía monumental*, Granada, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985.
——, *Vida y pensamiento en el Islam*, Barcelona, Herder, 1985.
Scerrato, Umberto, *Monuments of Civilization: Islam*, Nueva York, Grosset and Dunlap, 1972.
Schroeder, Eric, "Scientific Description of Art", *Journal of Near Eastern Studies*, vol. XV, 1956.
Schuon, Frithjof, *Comprender el Islam*, Barcelona, Olañeta, 1987.
Sebastián, Santiago, *Espacio y símbolo*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1978.
Smith, Mark, *The Early History of God*, Cambridge, Harper, 2002.
Soucek, Priscilla (ed.), *Content and Context of Visual Arts in the Islamic World*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 1988.
——, "The Temple of Solomon in Islamic Legend and Art", en Joseph Gutmann (ed.), *The Temple of Solomon: Archeological Fact and Medieval Tradition in Christian and Jewish Art*, Montana, Society of Biblical Literature, 1976.
——, "Solomon´s Throne: Model or Metaphor?", *Ars Orientalis*, 1993.
Sozen, Metin, *The Evolution of Turkish Art and Architecture*, Estambul, 1987.
Stetieh, Saleh, "Rationality and Irrationality in the Islamic Imagination", *Islamic Quarterly*, núm. 26, 1982.
Stierlin, Henri, *Architecture de l'Islam*, Friburgo, Office du Livre, 1979.
——, *Islamic Art and Architecuture: from Isfahan to the Taj Mahal*, Londres, Thames and Hudson, 2002.
Strathern, Paul, *The Medici*, Londres, Jonathan Cape, 2003.
Stone, Richard, "Towering Mysteries", *Smithsonian Magazine*, abril, 2004.
Stuart, Ian, *Nature´s Numbers*, Londres, Clays, 1995.

Sureda, Joan, "Bizancio e Islam", en *Historia Universal del Arte*, Editorial Planeta, 1987.

Taba, Yasser, "The *Muqarnas* Dome: its Origin and Meaning", *Muqarnas*, 3, 1995.

——, *The Transformation of Islamic Art during the Sunni Revival*, Seattle, University of Washington Press, 2001.

Takahashi, Shiro, "*Muqarnas*", catálogo fotográfico y análisis gráfico (página web), Tama University, Japón.

Terán Bonilla, José Antonio, "El templo cristiano: su simbolismo durante el periodo colonial", en José A. Terán Bonilla (coord.), *Mensaje de las imágenes*, homenaje al doctor Santiago Sebastián, INAH, 1998.

——, "Los gremios de albañiles en España y Nueva España", *Imafronte*, núm. 12, Sevilla, 1988.

Terán Bonilla, José Antonio, y Luz de Lourdes Velázquez Thierry, "Los salones fumadores de Puebla", en Rafael López Guzmán e Ignacio Henares (coords.), *Arte mudéjar, exploraciones, Revista Artes de México*, núm. 54, 2001.

Terrase, Henri, "Art almoravide et art almohade", *Al-Andalus*, vol. 26, núm. 2.

Toman, Rolf, (ed.), *El gótico*, Colonia, Könemann, 1998.

——, *L´art hispano-mauresque*, París, PIHEM, 1932.

Torres Balbás, Leopoldo, "Origen de las disposiciones arquitectónicas de las mezquitas", *Al-Andalus*, vol. XVII, 1952.

——, "Patios de crucero", *Al -Andalus*, vol. XXIII, núm. 1, 1958.

——, *Arte almorade, almorávide, nazarí y mudéjar, Ars Hispanie*, tomo IV, Madrid, Plus Ultra, 1957.

——, "El estilo mudéjar en la arquitectura mexicana", *Al-Andalus*, vol. VI, 1941.

Toussaint, Manuel, *Arte mudéjar en América*, México, Porrúa, 1946.

Toynbee, Arnold, *A Study of History* (Abridged), Nueva York, Weathervain, 1972.

Trebolle, Julio, *La experiencia de Israel: profetismo y utopía*, Madrid, Akal, 1996.

Ulku, U. Bates, "Two Ottoman Documents on Architects in Egypt", *Muqarnas,* 3, 1985.

Vajda, G., "La description du Temple", *Journal Asiatique,* vol. CCXLVII, 1959.

Vasiliev, A., "The Iconoclastic Edict of Caliph Yazid II", *Dumbarton Oaks Papers,* núm. 9-10.

Vernoit, Stephen, "The Rise of Islamic Archaeology", *Muqarnas,* 14, 1997.

Vions, Francesco, *Arte abstracto y arte figurativo,* Barcelona, Salvat, 1970.

Vogt-Goknil, Ulya, *Mosquées,* París, Chene, 1975.

Volait, Mercedes, "De relève à la conservation des monuments de l'art arabe", *REMMM,* 1994, pp. 73-74.

Volwahsen, Andreas, *Inde Islamique,* Friburgo, Office du Livre, 1988.

Von Grunebaum, Gustave, *El Islam,* Tomo II, México, Siglo XXI, 1980.

Von Simpson, Otto, *The Gothic Cathedral,* Princeton, Princeton University Press, 1988.

Warren, John, "Creswell's Use of the Theory of Dating by the Acuteness of the Pointed Arches in Early Muslim Architecture", *Muqarnas,* 8, 1991.

Watt, Montgomery, *Historia de la España islámica,* Madrid, Alianza Editorial, 1974.

——, *Islamic Philosophy and Theology,* Edimburgo, Edinburgh University Press, 1962.

Welch, S. C. *A King's Book of Kings,* Estudio preliminar, Nueva York, Metropolitan Museum, 1972.

Wensinck, J., "Sura", en *Encyclopedia of Islam,* Leiden, E.J. Brill, 1993.

Widjan, Ali, "The Status of Islamic Art in the Twentieth Century", *Muqarnas,* 9, 1992, p. 188.

Wilson, Ian, *The Shroud of Turin,* Nueva York, Doubleday, 1979.

Wunshel, Edward, *Self-Portrait of Christ: the Holy Shroud of Turin,* Nueva York, Esopus, 1954.

Yarshater, Ehsan, *Encyclopaedia Iranica*, Columbia University, Center for Iranian Studies, Nueva York, Routledge and Kegan, 2001.

Yucel, Erdem, *Hagia Sophia*, Estambul, Museo de Hagia Sophia, 1990.

GLOSARIO

a. Nombres

Alamut: nombre de la fortaleza de la secta de los Asesinos en Irán.

Abasidas: dinastía fundada en el 750 por una rama de la familia de Mahoma. Sus capitales fueron Bagdad y Samarra. La dinastía fue derrocada por la invasión mongola en 1258.

Abd al-Malik: califa omeya que construyó la Mezquita del Domo de la Roca en Jerusalén.

Abd al-Rahmán I: emir omeya de Córdoba, fundador de la mezquita de Córdoba ampliada por sus sucesores.

Abu al-Darda: contemporáneo de Mahoma, biógrafo, m. 652.

Abu al-Wafa Buzjani: matemático persa, m. 998. Autor de un tratado para artesanos.

Al-Baqillani: teólogo, m. 1013.

Al-Biruni: sabio persa autor de tratados científicos, m. 1048.

Al-Farabi: filósofo de origen turco, m. 950

Al-Farisi: teólogo, m. 987

Al-Gazali (Algazel): filósofo y teólogo de origen persa, m. 1111.

Aisha: esposa más joven del Profeta.

Al-Jawsaq: nombre de un palacio abasida en Samarra.

Al-Kashi: matemático de la corte timurida, autor de un manual sobre arquitectura, m. 1436.

Al-Maky: teólogo, m. 1045

Al-Maqdissi: cronista egipcio, m. 1000.

Al-Maqqari: cronista magrebí, m. 1632.

Almohades: dinastía magrebí que dominó Al-Andalus, 1130-1250.

Almorávides: dinastía magrebí que dominó Al-Andalus, 1056-1147.
Al-Nahas: teólogo, m. 948
Al-Nawawi: teólogo de origen sirio, autor de un comentario sobre las reglas del Islam aplicables al arte, m. 1278.
Al-Qadir: califa abasida, m. 1031.
Al-Qastellani: teólogo egipcio, m. 1517.
Al-Qazwini: jurista de Bagdad, s. XI.
Al-Walid: califa omeya sucesor de Abd Al-Malik que construyó la Mezquita de Damasco.
Al-Zuhri: contemporáneo de Mahoma, fuente de tradiciones sobre el Profeta.
Amr Ibn al-Ass: general musulmán, conquistó Egipto, c. 633.
Bilkis: nombre de la Reina de Saba.
Bulkuwara: nombre de un palacio abasida en Samarra.
Ctestifón: capital de la dinastía sasanida en cuya cercanía fue fundada Bagdad.
Fathepur Sikri: capital mogola por breve lapso fundada por el emperador Akbar en 1571.
Fatimidas: dinastía del Norte de Africa con capital en El Cairo, 909-1171.
Ghoridas: dinastía de Afghanistán y Pakistán que logró la conquista de Delhi, 1100-1215.
Guilielmus Durand: obispo de Mende, s. XIII.
Házim de Cartagena: alfaquí andaluz, m. 1285.
Hégira: año 622 que marca el inicio de la Era musulmana.
Honorio de Autun: filósofo escolástico, s. XII.
Iblis o Shaytán: satanás.
Ibn al-Bawwab: calígrafo de la corte abasida, m. 1032
Ibn al-jatib: poeta y visir de Granada, m. 1375.
Ibn al-Yayyab: poeta de la Alhambra, m. 1348.
Ibn Arabi: místico andalusí, m. 1240
Ibn Bashkuwal: biógrafo y cronista andalusí, m. 1183.
Ibn Batuta: viajero magrebí, m. 1377.

Ibn al-Haytam /(AlHasen): autor de tratados de óptica, m. 1039.
Ibn Hazm: poeta andalusí, m. 1064.
Ibn Idari: cronista magrebí, s. XIV.
Ibn Ishaq: biógrafo de Mahoma, m. 767.
Ibn Jaldún: historiador magrebí, autor de la *Muqaddimah*, m. 1379
Ibn Jubayr: cronista del s. XII.
Ibn Munabbih: teólogo especializado en tradiciones salomónicas autor de un libro sobre los reyes míticos árabes de Himyar, m. 732.
Ibn Rushd (Averroes): teólogo y filósfo, m.1198.
Ibn Sina (Avicena): filósofo originario de Bukhara, m. 1037.
Ibn Sulayman: juez en el círculo de la corte omeya, autor de un tafsir, m. 767
Ibn Zamrak: poeta de la Alhambra, m. 1392
Ikhwan al-Safa: Hermanos de la Pureza, cofradía de origen oscuro que existió en el s. X en la zona de Iraq. Autores de una serie de tratados o cartas sobre mística y diversos géneros artesanales.
Ilkhanidas: dinastía mongola de Irán con capital en Tabriz y Sultaniya, 1256-1353.
Jalal al-Din Tughlaq: sultán que planeó la ampliación de la Gran Mezquita de Delhi; la obra quedó inconclusa.
Khosroes o Cosroes: emperador sasanida anterior al Islam.
Mahmud de Ghor: conquistador del norte de la India en 1192
Malik Shah: sultán selyucida de Persia que amplió la Mezquita de Isfahán.
Mamelucos: dinastías de turcos libertos en Egipto (Baharis, 1250-1382; Burjis, 1382-1517).
Maqrizi: cronista egipcio, m. 1442.
Maslama Abdallah: geómetra andalusí, s. X.
Mehmet II: sultán otomano que conquistó Constantinopla y se apropió de la Catedral de Santa Sofía para convertirla en mezquita.

Merinidas: dinastía del Magreb, contemporánea de los Nasaridas de Granada. Reinó durante los siglos XIII al XV.

Moawiya: fundador de la dinastía omeya, m. 680.

Mogoles de India: dinastía fundada por Babur, descendiente de Tamerlán, con capitales en Delhi y Lahore, 1526-1858.

Mohamed Ibn Qasim: general omeya que conquistó Sindh (Pakistán) en 711.

Mohamed V: hijo de Yusuf I, sultán de Granada constructor del Palacio de los Leones, s. XIV.

Nasaridas: dinastía que reinó Granada de 1230 a 1492.

Omeyas: dinastía fundada en el 661 por Moawiya con capital en Damasco. Derrocados en el 750. La dinastía fue re-fundada en Córdoba en el 756 y subsistió hasta 1031.

Otomanos: dinastía que sucedió a los Selyucidas de Anatolia con capitales en Bursa y Estambul, 1300-1924.

Qayar: dinastía de Irán que reinó durante el siglo XIX y comienzos del XX.

Qoraysh: clan de La Meca, opuesto a Mahoma; posteriormente establecieron una alianza matrimonial con el Profeta.

Qutb al-Din Aibaq: fundador de la dinastía mameluca en Delhi y constructor de la Gran Mezquita de Delhi y su minarete.

Risale-i-Mimariye: tratado otomano sobre temas de arquitectura atribuido a Cafer Efendi, s. XVII

Safavidas: dinastía de Irán con capital en Isfahán, 1502-1736.

Sasanidas: dinastía de la antigua Persia con capital en Ctesifón en el actual Iraq. La dinastía fue derrocada a la llegada del Islam en el s. VII.

Selyucidas de Irán, dinastía turca de Irán, 1038-1194.

Selyucidas de Rum: dinastía turca de Anatolia, 1077-1327.

Shabistari: místico y poeta persa, m. 1287.

Sharaf al-Din Yazdi: poeta persa de la corte timúrida, m. 1435.

Suhrawardi: místico persa, m. 1191.
Shedad ben Ad: monarca árabe constructor de la ciudad mítica de Iram: condenada en el Corán como una imitación blasfema del Paraíso.
Sinan: arquitecto en jefe de la corte otomana, consolidó el estilo otomano, vivió en el s. XVI.
Sulaymán el Magnfíco: el más importante sultán otomano, 1520-1566.
Sultanato de Delhi: 1206-1555. Mamelucos (1206-1290); Khaljis (1290-1320); Tuglaq (1320-1414); Sayyids (1451-1526); Lodis (1451-1526); Suris (1526-1555).
Taifas: reyezuelos de Al-Andalus que sucedieron a la dinastía omeya hasta la llegada de los almorávides en 1086.
Taq-i-Sulayman: Arco de Salomón, nombre persa dado al solar del máximo templo zoroastriano, construido en el siglo VI por la dinastía sasanida. Sus ruinas fueron atribuidas por los musulmanes a Salomón.
Timuridas: dinastía fundada por Tamerlán con capital en Samarkanda, 1370-1500.
Tulunidas: dinastía de Egipto que se independizó de los abasidas con capital en Fustat, 868-904.
Yinn: genio, raza de naturaleza de fuego según la denomina el Corán.
Yusuf I: sultán de Granada, constructor del Palacio de Comares, s. XIV.
Witelo: filósofo europeo, relacionado con Santo Tomás, s. XIII.
Zend Avesta: libro sagrado de los zoroastrianos.

b.Términos

Al-Aqsa: la más lejana. Nombre de una mezquita ubicua mencionada en el Corán que a posteriori se identificó con Jerusalén.
Albañil: equivalente a al-banna.

Alarife: en Al-Andalus equivalete a mimar, supervisor, maestro en jefe o veedor.

Ashariya: escuela teológica cuya cosmovisión incluye la teoría del atomismo y que acabó por identificarse como representativa de la ortodoxia en el Islam sunita.

Ashkal: figuras.

Asma al-husna: los Nombres Bellos, los 99 nombres-atributos divinos.

Ayasofia: nombre de la Santa Sofía en turco.

Caaba: edificación de piedra en el centro de la Gran Mezquita de La Meca. Diversas tradiciones señalan que fue construida por Adán y reconstruida por Abraham.

Califa: sucesor del Profeta; cuatro dinastías se arrogaron el título: omeyas, abasidas, fatimidas y otomanos.

Cemaat-i-mimaran-i-hassa: término turco, colegio de "arquitectos" imperiales en la corte otomana.

Chahar-bagh: término persa que se refiere a un jardín cuatripartito.

Darb al-khait: dibujo geométrico, lacería, en la jerga artesanal.

Falsafa: escuela de teólogos musulmanes que recurren a la filosofía clásica para intentar conciliar fe y razón. Entre ellos destacan Averroes, Avicena, Alfarabi.

Fann al-khat: arte de la caligrafía

Fann al-Islam: arte del Islam, denominación moderna.

Firdaws: nombre árabe correspondiente a paridaeza, paraiso.

Gaz: medida utilizada en las construcciones del Asia Central

Hadiz: dicho o tradición autentificado del Profeta en torno a la interpretación del Corán o asuntos relacionados al comportamiento de los creyentes. Existen seis grandes colecciones de hadices, los sahih (auténticos) de Bukhari y Muslim y los sunnas (conductas ejemplares del Profeta) de Abu Dawud, Tirmidhi, Nasai e Ibn Maja todos ellos del s. IX. Los hadices facilitan la elaboración de la Sharia.

Hasht Beheshit: término persa, ocho paraísos, término utilizado para referirse a un pabellón octagonal.

Hazar-baf: término persa, mil tramas, término del oriente islámico que describe decoraciones arquitectónicas, generalmente en ladrillo, que parecen entretejidas.

Isra: el traslado milagroso de Mahoma a la mezquita llamada Al-Aqsa.

Iram: (ver Shedad ben ad)

Irshad al-Zaraah: importante tratado persa de horticultura escrito por Fazil Haravi en 1515.

Iwan: portada monumental abovedada de origen persa preislámico.

Janat Eden: Janat Yalal (la Gloria); Janat Dar al-Salam (casa de la paz); Janat Firdaws (Paraiso); Janat Khuld (eternidad) Janat Mawa (refugio) Janat Naim.(bienestar) Nombres de los 7 jardines que conforman el Paraíso.

Kutab al-binyan: textos administrativos sobre construcciones.

Maqsura: área delimitada por una pantalla de madera y reservada al gobernante cuando participa en la oración colectiva dentro de la mezquita.

Masjid: mezquita.

Mihrab: nicho generalmente decorado que se abre en el muro de la qibla de las mezquitas el cual marca la dirección hacia la Meca.

Mimar: "arquitecto," en el oriente islámico equivalente a "ustad," maestro o "muhandisi."

Mimbar: especie de púlpito escalonado desde donde el imam dirige la oración.

Miraj: el ascenso místico de Mahoma para visitar los 7 cielos e infiernos. El relato se atribuye al propio Mahoma y es aceptado por la teología ortodoxa tanto como por la mística.

Muhandis: geómetra, arquitecto. En la zona franco-inglesa medieval se utiliza el término maestro-masón o cantero. Sin embargo, en casos excepcionales se utiliza el título

"devisor" o "ingeniator" más próximo a "arquitecto," el que diseña.

Muhandis al-dawlat: Arquitecto de Palacio en Irán.

Muqarnas: muqarnisat (plural en árabe), nichos y prismas escalonados para formar bóvedas, cornisas, trompas o arquerías y capiteles. Mocárabe en castellano.

Mutazila: escuela teológica que existió en el siglo IX en Iraq. Proclamaba, entre otras cosas, que el Corán había sido creado lo cual resultaba inaceptable para la corriente dominante del Islam. La Mutazila fue abandonada.

Mussawir: uno de los nombres divinos, el Dibujante o Diseñador

Nisba: proporción.

Neftranji: técnica persa para aplicar siete colores a la cerámica.

Nuqs: figuras.

Qibla: el muro de la mezquita que está orientado hacia la Meca.

Qubba: estructura cubierta por cúpula.

Paridaeza: jardín amurallado de la antigua Persia.

Rasmi: dibujo, diseño.

Raqs: diseño geométrico.

Riadh: jardín cuatripartito en el occidente islámico.

Riwaq: arquería.

Sahib al-mabani: superintendente, veedor de edificios en Al-Andalus

Sarh: según el Corán, pavimento de cristal construido por Salomón frente a su pabellón.

Sultán: título político-militar inferior al de Califa.

Shah: título de los antiguos monarcas persas.

Shadd al-amair: superintendente de edificios en el oriente islámico

Shamsa: del árabe sol, diseño radiante de arabescos que se usa como motivo central de algunas alfombras, cúpulas o frontispicios de libros. Aparentemente alude a la luz de los cielos.

Ser-mimaran-i-hassa: término turco, arquitecto en jefe
Sura: azora o verso coránico.
Surat: imagen, pintura
Sufismo: en general se refiere a la mística islámica compuesta en realidad por varias corrientes. El sufismo no es aceptado por la ortodoxia sunita.
Sharía: legislación musulmana derivada del Corán, hadices y otras fuentes.
Taiyan: yesero
Tafsir: comentario coránico debido a alguna autoridad.
Tamthil: estatua, escultura.
Tawhid: doctrina de la unicidad divina, se refiere a la declaración del credo musulmán.
Thawriq: ataurique, diseño vegetal de arabescos.
Tumar: rollo con diseños utilizado por los artesanos.
Ustad: maestro artesano.
Waqf: textos administrativos sobre donaciones pías a perpetuidad.
Zayyana: decorar, adornar.
Zina: adorno, ornamentación

ÍNDICE ANALÍTICO

abasida(s) 17, 29, 47, 55, 88, 132, 133, 146, 177, 178, 188, 195, 225-228, 236, 260, 261, 280, 284, 286, 302, 333, 348, 356, 390
Abd al-Malik (califa) 87, 90, 264-266, 269, 271-273
Abd al-Rahmán (emir) 75, 282-284, 302
Abd al-Rahman iii (califa) 286
Abdelmecid (sultán) 299
Abraham 74, 85, 109, 262, 265, 271
ábside 165, 267, 272, 276, 293, 348
abstracción 84, 127, 130, 342
Abu al-Darda 170
Abu al-Hassan 365
Abu al-Wafa Buzjani 193, 194, 195, 206
Abu-Bakr (califa) 186, 219, 359
Abu Darr 265
Abu Yaqub 309
Academia de Arte de San Fernando 62
Academia Imperial de Bellas Artes de Estambul 49
Aelia Capitolina (Jerusalén) 271
Agra 235, 303, 306
Águila (domo del) 281
Akbar (emperador) 260
Akbar ii (emperador) 311
Ahura Mazda 220
Aisha 359
Ajmer, mezquita 307
Al-Andalus / Andalucía 29, 33, 52, 60, 63, 108, 138, 209, 215, 221, 280-282, 285, 289, 300 309, 333, 334, 336, 350, 367, 369
Al-Aqsa (mezquita de) 222, 256, 265, 266, 271, 272, 273, 288
Al-Azraqi 82, 265
Al-Baadi, palacio 231
Al-Bayhaqi 170
Al-Baghawi 359
Al-Baqillani 354
Al-Bashaqi 170
Al-Biruni 55, 147, 205, 300, 301, 304
Al-Bukhari 74, 85
Al-Farabi 98, 104, 192, 193, 258
Al-Farisi 88
Al-Faruqi, Ismail 44, 71, 73, 87, 131, 143, 148
Al-Fatiha (sura coránica) 253
Algazali (Algazel) 98, 101, 103, 259, 338
Al-Hakam (califa) 179, 283, 285
Al-Janat 360
Al-Jatib 228
Al-Jawsaq (palacio de) 225
Al-Juarizmi 193
Al-Jurjani 95
Al-Kashi (Ghiyas al-Din Jamshid al-Kashi) 194, 199, 339-341, 358, 366
Al-Kindi 193
Al-Kisai 362
Al-Maky 88, 89
Al-Mamun 94, 280
Al-Maqdissi 191, 192, 273, 274
Al-Maqqari 224, 227, 282, 286
Al-Mazari 75
Al-Muqtadir (califa) 228
Al-Mustasimi 147
Al-Mutaqi 86
Al-Mutawakil (califa) 269
Al-Nabigha 172
Al-Nahas 88
Al-Nasser (sura coránica) 253
Al-Nawawi 89, 90, 392
Al-Qadir (califa) 354
Al-Qasim Ibn Mohamed 90
Al-Qastellani 74

Al-Qatai (ciudad) 227
Al-Qazwini 276, 279
Al-Qurtubi 89
Al-Razi 284
Al-Rusafa (palacio de) 283
Al-Salih 186
Al-Subhi 89
Al-Tabari 262
Al-Tawhidi 107
Al-Tuluni (familia) 186, 187
Al-Umari 170
Al-Uzza (diosa) 219
Al-Walid (Khaled b.) 219
Al-Walid (califa) 271-275, 279, 280, 285, 302
Al-Waqidi 265
Al-Yazari 190
Al-Yazdi (Sharaf al-Din al-Yazdi) 198, 199, 232
Al-Yirana, localidad 265
Al-Zuhri 90
Alá 17, 36, 42, 72, 74, 75, 77-79, 85-88, 98, 100-102, 109, 114, 117, 140, 143-145, 149, 156, 157, 171, 180, 190, 223, 230, 234, 252, 253, 255, 256, 264, 268, 292, 293, 295, 310, 349, 355, 357, 391, 393
Alá (los nombres de) 100, 101, 109
Alam al-Din Qaisar 187
Alamut (fortaleza de) 231
Alaodawleh Semnani 109
Alberti 34
alcachofa (cúpula tipo de) 335, 372, 399
Alcázar de Sevilla 64, 364, 367, 369
Alejandro Magno 72, 73, 301
Alepo 280, 299
alfabeto árabe 145, 148
alfombra(s) 90, 110, 133, 134, 164, 228, 229
Ali, primo del Profeta 149, 229, 263, 270
Ali Pasha 296
Alijares (palacio de) 187
Allata (diosa) 219
Almanzor (emir) 283, 290
alminar 286, 310
almohade(s) 59, 89, 231, 260, 309, 367, 368
almorávide(s) 231, 336, 367
almunias 226
Amador de los Ríos 62
Amalfi (Catedral de) 229, 242
Amr Ibn al-Ass 264, 278
Anatolia 29, 47, 190, 280, 297, 364, 365, 391
aniconismo 9, 25, 26, 69, 76- 78, 81, 83, 91, 127, 134, 137, 140, 252
Antiguo Testamento 75, 80, 85
Antioquía 276
antropomórfico(s) 77
Apocalipsis 173, 218, 267, 358
apoteosis 73
apropiación simbólica de la tierra 260, 299
aqueménida(s) 220, 221, 233, 234
Arab Ata (mausoleo) 333
árabe(s) 11, 17, 29, 33, 36, 40, 50-56, 58-62, 71, 73, 75, 87, 93, 94, 97, 98, 112, 128, 132, 133, 141-143, 145-148, 156, 167, 168, 171, 172, 175, 188, 203, 211, 214, 218, 219, 222, 227, 229, 252, 259, 264, 266, 267, 270, 277, 287, 299, 306, 307, 310, 326, 333, 338, 344, 352, 361, 363, 390, 393-396, 402
arabesco(s) 10, 15, 26, 41, 78, 97, 110, 112, 114, 123, 127-132, 134-141, 143, 148, 151, 153- 155, 197, 202, 206, 212, 213, 257, 270, 285, 289, 297, 334, 338, 339, 344, 362, 364, 393, 395, 397-399
—floral 133
—geométrico 41, 133, 394

—vegetal 127, 128, 131, 133, 140, 211, 278, 394
arabesque 128, 138
arameo(s) 58, 145, 147, 216
Árbol de la vida 75, 215, 362, 376
Árbol del conocimiento 75, 215
Árbol Tuba 213, 237, 362
Arca de la Alianza 173, 174
arco(s) 135, 172, 194, 197, 203, 221, 253, 254, 274, 276, 288, 294, 304, 307, 326, 332, 338, 340, 346-348, 350, 365
—apuntado 29, 112, 307, 308, 340
—de herradura 288
—entrecruzamiento de 288
Arnulfo 271
Ardashir 220
aristas 277, 331, 332, 334, 344, 353, 366, 368
Aristóteles 98, 301
aritmología 196, 355
armaduras de par y nudillo 132, 400
Armenia(-os) 134, 135, 289, 332
arquetipo(s) 81, 145, 172, 174, 175, 346
arquitecto(s) 10, 34, 35, 37, 50, 52, 58, 117, 129, 145, 159, 171, 172, 182, 185-190, 192, 194, 195-197, 199-201, 203, 235, 252, 262, 276, 281, 291, 292, 293, 295, 297, 299, 307, 310, 323, 331, 332, 337, 344, 350, 355, 403
arquitecto de palacio (muhandis al-dawlat) 197
arquitectura moderna 179, 370
arquitectura monumental 10, 14, 45, 159, 161, 167, 171, 172, 176, 177, 180, 345, 395
arrianismo 79, 281
arte (concepto de) 26, 36
arte islámico:
periodo preclásico 49
periodo formativo. 32, 49, 348
periodo clásico 14, 49, 65, 134, 182, 255, 278, 287, 295, 336, 390, 401
periodo posclásico 49
periodo tardío 72, 77, 94, 177, 336, 345
arte sagrado 162, 163, 169
arte sirio-bizantino 44
arte tradicional 162, 163
Artemius de Tralles 291
artes menores 39, 44, 56, 132
artes prácticas 107, 185, 186
artesano(s) 10, 42, 105, 112-115, 117, 185-187, 190, 193, 195, 206, 251, 285, 292, 302-304, 306, 336, 339, 343, 350, 352, 353, 356, 358, 364, 393
asharismo 354
Asia central 29, 47, 198, 206, 234, 235, 237, 239, 333, 341, 391
asiria(s) 73, 215
astrología 177, 363
atomismo 354, 355
Avicena Véase Ibn Sina
axis mundi 175, 264, 311, 362
Ayatollah Khomeini 180
ayats, signos 101, 102, 169
azulejo(s) 84, 92, 93, 110, 120, 132, 133, 136, 149, 197, 233, 234, 244, 297, 337, 338, 340, 349, 380, 394, 400

Babur 234, 235, 245
Babur-Nama (libro) 235
Bagh-i-Fin (jardín de) 232, 233, 243
Bahram Shah (minarete de) 309
Baladhuri 274
Baqum 262
Bahrain 216
baldaquino 268, 346, 361

Bamyan (budas de) 36, 92
Barquq (sultán) 186
barroco 57, 63, 299, 344
barroquismo 64, 366, 370
Barzandji 359
basileomorfismo 78
basílica 82, 173, 262, 266, 272, 273, 275, 276, 277, 280, 281, 287, 290-292, 305, 316
Basilio 347
Basra 53, 261
bautisterio 267
Bayaceto ii (sultán) 295
Bektashi (secta sufí) 149
bellas artes 49, 98
belleza 9, 24, 33, 37, 38, 42, 45, 69, 94-101, 103-107, 110, 111, 116, 140, 141, 143, 146, 147, 162, 182, 203, 234, 255, 257, 266, 279, 295, 352, 359, 392, 393
belleza divina 10, 42, 69, 70, 81, 96, 100, 101, 104, 140, 393
berébers) 53, 54, 58, 112, 133
Betilio 301
Bib Mardun (mezquita de) 334
Biblia 215, 222
Bizancio 56, 82, 83, 87, 99, 274, 280, 285
bizantinización 11, 294, 297
Bilkis Véase Saba
Bilal 259
bóvedas-células (gótico) 344, 353, 356
Bukhari 265
Bulkuwara (palacio de) 225
Bursa 297

Caaba 10, 17, 82, 92, 171, 173-176, 255, 262, 268, 269, 271, 362
Cafer Efendi 194
cálamo 142, 144, 145
califato(s) 47, 55, 59, 80, 87, 135, 225, 260, 282, 284, 286, 348, 356, 398
caligrafía 10, 15, 26, 33, 36, 94, 98, 125, 127, 128, 134, 139, 141-143, 145, 146, 148, 149, 154, 156, 258, 268, 270, 307, 310, 320, 326, 338, 361, 393, 394, 402
caligrama(s) 148, 157, 394
capítulo catedralicio 177
Carlos v (emperador) 290
catedral(es) 83, 103, 106, 162, 166, 173, 174, 190, 229, 242, 261, 267, 289, 290, 294, 298, 322, 344
celosía(s) 109, 121, 197, 289, 308, 353
césar 72, 73
cesaro-papista 177
Chauhan 302
Chahar-bagh (jardín tipo) 221, 222, 224, 225, 229, 230, 231, 234, 235
Cham (Siria-Palestina) 52
Chehel Situn (palacio de) 233
China 27, 49, 144, 182
Chipre 274
cielos coránicos 27, 331,357, 358, 399, 400
cielos escalonados 396, 400
ciprés 221
civilización 10, 24, 27, 32, 37, 41, 45, 46, 52-54, 57-59, 61, 62, 71, 88, 97, 106, 111, 112, 114, 163, 168, 176, 182, 185, 193, 215, 224, 252, 253, 283, 299, 300, 331, 336, 353, 390, 391, 399, 401
Claves de la aritmética (tratado) 194
Clemente de Alejandría 84
códices prehispánicos 197
cofradías 113, 114, 115
colonialismo 38, 39, 49, 129

color(es) 100, 105, 109, 110, 163, 221, 247, 288, 343, 354, 361, 363, 367
Comares (salón de) 362, 364, 365, 366, 367, 378
Comendador de los Creyentes 177
Compostela 290
concilio 79, 80, 81
Constantinopla 11, 80, 82, 249, 251, 274, 278, 285, 292, 294, 297, 302, 305, 347, 352, 397, 398, 399
conversazioni (término italiano) 193, 194
copto(s) 54, 58, 80, 168, 176, 278
Corán 15, 17, 32, 36, 40, 55, 58, 74-77, 79, 84-86, 88, 93, 101, 102, 109, 143-146, 148, 163, 166, 167, 169-171, 175, 176, 180, 181, 184, 209, 211-214, 216-218, 222-224, 230, 231, 233, 236, 249, 252, 256-259, 263, 265, 271, 272, 280, 318, 353, 357, 358, 364, 367, 392-398, 400, 401
Córdoba 11, 59, 101, 224, 226, 249, 251, 255, 277, 281-283, 285-290, 292, 293, 302, 305-307, 309, 397-399
cortesano 33, 87, 88, 113, 138, 161, 178, 194, 195, 271
Cósimo de Médici 189
Cosmología 112, 113, 115, 177, 347
Coste, Pascal 129
cristiano(s) 28, 34, 38, 43, 54, 56-58, 60, 63, 69, 71, 75, 78-82, 85, 96, 97, 101, 103-105, 110, 114, 116, 117, 138, 159, 164, 168, 169, 172, 174, 175, 177, 181, 189, 191, 195, 196, 202, 203, 213-215, 229, 249, 250, 252, 253, 262, 263, 266-269, 273-275, 278, 280-284, 286, 287, 289, 290, 292-294, 300, 303, 309, 346, 358-361, 395, 398, 402
Cristo 78-83, 86, 114, 138, 165, 173, 174, 268, 281, 291, 293, 334, 347, 360
Ctestifón (ciudad de) 190, 229, 261
cúfico (escritura) 134, 142, 143, 145, 146, 149, 268, 309, 314, 320
cúpula(s) 12, 27, 140, 200, 203, 266, 269, 277, 290-294, 304, 306, 308, 331, 332, 334, 335, 336, 340, 342, 343, 345-351, 359, 360, 362, 364-368, 370, 384, 398, 399, 400
—cúpula giratoria 350, 368
Curzon, lord 233, 234
cursiva (escritura) 143, 146, 147

Damasco 11, 17, 39, 44, 47, 52, 80, 87, 89, 107, 146, 225, 249, 251, 255, 259, 269, 270, 271, 273-289, 292, 299, 305, 306, 314, 316, 317, 335, 365, 376, 391, 397, 398
Dardir 359
David (rey) 109, 172, 174
decoración 10, 15, 26, 30, 35, 36, 45, 61, 77, 95, 103, 111, 130, 132, 134, 135, 136, 149, 164, 167, 169, 170, 190, 196, 202, 211, 233, 259, 266, 267, 269, 270, 272, 274, 278, 285, 296-298, 307, 314, 333, 337, 338, 343, 351, 355, 361, 395, 398, 399
decoración islámica 132, 202, 297
decorador (muzyyin) 258, 259, 289, 338
decorum 105
Delhi 11, 247, 249-251, 277, 299, 305-308, 326, 327, 348, 399, 402
Dhimma (acuerdo de) 274, 281, 282, 283
Día del Juicio 83, 86, 279
diccionario biográfico (tabaqat) 186
Dieulafoy, Marcel 56

dignificación 259, 268, 272, 275, 395, 396
Dilum 216
Diódoro de Sicilia 221
Dionisio Areopagita (Pseudo) 34
Dios geómetra 191
diseñador (muqaddir) 338
Divina Comedia 214, 359
divinización 72, 73, 345
doble naturaleza (de Cristo) 78
Dodmore Cotton, sir 233
Domo de la Roca 11, 29, 44, 149, 174, 182, 249, 259, 261-266, 268, 269, 270, 272, 274, 285, 312-314, 349, 397
Domus Aurea 345
Don Abraham 223
Dura Europos (localidad de) 77, 276
Dyarbakir (ciudad) 280

Ecbatana 220
Edad Media 50, 97, 98, 100, 103, 114, 147, 164, 196, 203, 278, 358
Edesa (Catedral de) 174
Edén 212, 215, 216, 220, 223
Edirne 295, 297, 298
Egipto 38, 50-52, 61, 186, 187, 224, 227, 236, 261, 278, 344, 349, 364, 369
eidolon (concepto de) 181
eidos (concepto de) 181
eje místico 362
emperador 73, 88, 245, 246, 260, 262, 266, 274, 280, 285, 291-293, 311, 345
Emperador Mystique 345, 346
encarnación 73, 86, 87
enviado (rasul) 358
epigrafía 125, 135, 149, 164, 259, 310
islamófila(o) (escuela) 9, 14, 31, 32, 38, 40-44, 46, 55, 58, 70, 113, 114, 115, 130, 131, 137, 138, 143, 163, 164, 175, 212, 252, 257, 260, 353, 389, 390, 393, 394, 400, 401
escuela ruso-soviética 199
escultura 9, 76, 83, 85, 88, 91-94, 181, 228, 238, 392, 394
esfera(s) 332, 345, 350, 351, 352, 355, 357-360, 362, 363
espacio sagrado 11, 175, 250, 252, 255, 259, 262, 271, 305, 397-399
España 52, 56-63, 71, 100, 108, 129, 131, 133, 147, 182, 187, 204, 214, 224, 226, 227, 276, 281, 282, 299, 336, 359, 365, 369, 379, 390, 391, 397, 400
espejo de agua 224, 230, 240
estatua 31, 36, 85, 88, 92, 169, 172, 217
estética (concepto de) 37
estilización 78, 92, 127, 130, 133, 135, 139, 140, 144, 228, 278
estructura 27, 44, 50, 106, 107, 114, 132, 140, 171, 195, 196, 209, 223, 225, 249, 267, 268, 270, 272, 290, 291, 294, 296, 297, 304, 309, 329, 331, 332, 334-340, 344, 345, 350, 351, 357, 360, 364, 365, 367-369, 395-400
éter 353
Éufrates 215, 216, 276
explanada (del templo) 261, 262, 265, 272, 306
Ezequiel (profeta) 191, 358

Falsafa 70, 95, 97, 355
faraonismo 72
Fath al-Andalus (crónica) 281
Fathepur Sikri 260, 303, 306, 307, 402
Fatiha (sura coránica) 279

Fatimidas 260
Fernando iii (rey) 289, 293
Fez 231, 366, 367
Filarete 295
filosofía 35, 37, 46, 214, 301
filósofo(s) 94, 98, 99, 101, 105, 108, 112, 115, 117, 186, 339, 393
Firuz Shah 310
Firuzabad 178, 220
folios de Tashkent 341, 342
Fossati 299
fractal 141, 339
Francia 129, 202, 344, 359
Fuente de los leones (Alhambra) 225, 238, 231, 396, 397

Gabriel (Angel / Arcángel) 72, 139
Gaokerena (Árbol de) 220
gaz (medida) 198, 199
Generalife (Alhambra) 230
Génesis 215, 347
Gente del libro 80, 268, 300
geometría 31, 41, 77, 94, 100, 103, 112, 127, 133, 134, 137-143, 149, 192-194, 196, 199, 200- 202, 227, 228, 279, 289, 308, 314, 339, 340, 364, 366, 369, 394
Gerardo de Cremona 194
Ghoridas 308
Giralda (torre de) 309
godos 52
gótico 35, 52, 57, 62, 83, 96, 115, 116, 133, 174, 190, 193, 195-198, 201-204, 290, 298, 334, 337, 344, 348, 363, 390
gráfico 45, 192, 196, 199, 329, 339, 341, 343, 367, 374
gremio(s) 94, 115, 117, 166, 177, 185, 186
Grial (Castillo del) 347
griego(s) 9, 13, 26, 31, 52, 54, 69, 71- 78, 94, 106, 145-148, 168, 181, 196, 203, 253, 293, 294, 301, 303, 333, 355, 392
Guilielmus Durand 34
Gur-i-Amir (mausoleo de) 190

Hadiz (hadices) 17, 74, 84, 86, 88-90, 104, 139, 169, 175, 176, 256, 258, 301, 392
Hafez 109
Halcón de Qoraysh 284
Hamdullah 147
Hanif 218
Haram 89, 256
Harún al-Rashid (califa) 178
Has (sistema de) 188, 189
Hashemita 271, 284
Hasht Behishit (palacio de) 233
Hassan Nizami 302
Hata'i (diseño de) 128
Haussmann 49
Hazar-baf (diseño de) 135
Hazim de Cartagena 95, 99
Hebrón (mezquita de) 271
Hegel 45, 46, 56, 71, 96, 97, 128, 132, 133, 137, 211
Hégira 17, 265
Hekhalot (libro de) 358
Héptada (esquema de) 357, 358
Heraclio (emperador) 346
heráldica 135, 184
Hermanos de la Pureza 106-108, 110, 113, 148
Hexameron 347
hierogamia 72
Himnos del Paraíso 217
Hind 235
Hispanoamérica 64
hispano-árabe 51, 58-61, 111, 224, 283, 353
hispano-morisco 59, 60, 61
hispano-magrebí 47, 289, 391
Hiyal (ingenio) 192

Hizar Jarib (jardín de) 233
Honorio de Autun 34
horror vacui 35, 129, 138, 211
Hugo de San Víctor 34, 108, 113
Humayun 246
huríes 218, 231, 361

Iblis (Shaytán, satanás) 76
Ibn Abbas 360
Ibn Abd Rabih al-Iqd 284
Ibn al-Bawwab 142, 143, 147
Ibn al-Khatib Véase Al-Jatib
Ibn al-Muqaffa 143
Ibn Arabi 82, 104, 108, 116, 358, 359
Ibn Bashkuwal 284
Ibn Batuta 52, 302, 306, 310
Ibn Gabirol 17,108, 191, 336, 350, 353
Ibn Habib 223
Ibn Hanbal 169
Ibn al-Haytam (Al-Haytam, Alhazen / Alhacen) 100, 105, 107-109, 111, 116, 141, 142, 393
Ibn Hayyan 283
Ibn Hazm 101, 170
Ibn Hisham 359
Ibn Idari 282, 285
Ibn Ishaq 170, 219, 265
Ibn Jaldún 17, 33, 37, 45, 52-54, 58, 60, 87, 93, 94, 146-148, 168, 174, 256
Ibn Jubayr 277, 333
Ibn Luyun 230
Ibn Maslama 190
Ibn Marzuq 365
Ibn Muqla 142, 143, 146
Ibn Munabbih 264
Ibn Qasim 301, 302
Ibn Qutaiba 75
Ibn Rushd (Averroes) 102, 116, 117
Ibn Saad 257
Ibn Sina (Avicena) 17, 98, 99, 109, 426
Ibn Sulayman 264, 296
Ibn Suhayd 223
Ibn Tulun (sultán) 227
Ibn Zabala 279
Ibn Zamrak 350, 353, 367
Ibn Zubayr 132
iconoclasia 9, 25, 69, 79- 81, 90-93
iconofobia 92
iconofórico 92, 136, 138, 394
iconografía (definición de) 25, 92
iconografía arquitectónica. 10, 181, 184
iconología 35
ídolo(s) 36, 79, 83, 85, 88, 89, 91, 92, 93, 300-306
Ilkhanida(s) 270, 339, 340
Ikhwan al-Safa Véase Hermanos de la Pureza
Imago Dei 84
Imam al-Dawr (mausoleo) 335
India 27, 29, 38, 48, 50, 60, 61, 94, 176, 209, 214, 215, 221, 224, 231, 234, 246, 247, 276, 297, 299-302, 304, 305, 308, 349, 369, 390, 391, 397, 402
indo-islámico (estilo) 11, 61, 255, 299 370, 399, 401, 402
inmanentismo 86, 202
Iram (ciudad de) 167, 180, 236
Irán 36, 48, 94, 120, 147, 180, 186, 197, 205, 222, 224, 232, 241, 243, 270, 364, 366, 369, 377, 380, 381, 383, 387, 394
Irshad al-Zaraah, tratado 234
Isfahan, Mezquita del Viernes 110, 240, 281, 334, 340, 364, 371, 380, 382, 387
Isidoro de Mileto 291
Isidoro el Joven 291

islam (supremacía del) 249, 253, 397
Islimi (diseño tipo) 128
ismaelita(s) (secta de) 231, 301
Isnik 297, 244
Isra (del Profeta) 265, 266, 359, 360
iwan(es) 190, 334, 338, 365, 370

Jalal al-Din Tughlaq (sultán) 308
—jardín(-es) en terrazas 223, 230, 396
—jardín(-es) mineral(es) 224, 227, 236, 396, 397
—jardín(-es) del Paraíso 11, 140, 184, 212, 218, 222, 223, 230, 231, 234, 235, 237, 278, 360, 394, 398
Jehová 75, 78
jeroglífico 93
Jerusalén 11, 17, 173, 174, 205, 249, 251, 255-257, 261, 263-267, 270-273, 276-278, 288, 305, 312, 346, 348, 397, 398
—Jerusalén celestial 164, 167, 173, 174, 223, 267, 360, 395
Jesucristo Véase Cristo
Jones, Owen 129, 150, 368
judío(s) 9, 11, 15, 58, 69, 71, 77, 78, 79, 82, 108, 132, 134, 144, 171, 172, 174, 214-216, 220, 231, 250, 252, 253, 259, 262-265, 267, 268, 271, 293, 300, 357-361, 389, 391, 396
Junbadi 233
Júpiter Damasceno (templo de) 275, 276
Justiniano 291

Kaab al-Akhbar 358
Kabul 36, 234, 245
Kabuli, (jardín tipo) 235
Kalyan Minar (minarete de) 309
Kashifi 145
Kerbala 270
khanaqa(s) 114, 115, 149
Khirbat al-Mafyar (palacio de) 348
Khosroes (Cosroes) 221, 346
Konia 297
koronis (término griego) 333
Kritovolos 294, 295
Kufa 53, 146, 261, 303

Lab (diosa) 301
lacería(s), lazo (diseño de) 41, 109, 134, 137, 138, 155, 364, 365, 369, 374, 377-379, 394, 400
Las mil y una noches 88, 167, 224, 228
Le Bon, Gustave 51, 52
León iii (emperador) 79
Leonardo da Vinci 190
Leovigildo 281
Lessing, Ephraim 45, 46
leyendas judías 172
Líbano 50
liturgia 163, 164, 181, 275, 276, 306
Lozoya (Marqués de) 62
luz 10, 41, 70, 101, 104, 108, 109, 110, 117, 140, 145, 203, 277, 293, 347, 351, 353, 393

madraza(s) 95, 166, 178, 184, 225, 231, 258, 340, 364, 375, 377, 368
Magreb 48, 52, 54, 59, 62, 336, 365, 369
Mahmud de Ghazna (sultán) 304
Mahmud de Ghor (sultán) 302
Mahoma, profeta 17, 59, 72, 76, 82, 86, 88, 93, 110, 138, 139, 144, 149, 171, 173, 176, 203, 213, 218, 219, 223, 253, 256, 260, 263-266, 268, 272, 283, 293, 300, 301, 313, 358-361, 363, 368, 396

mahometano (sic.) 51, 56, 57, 60, 390
Majid Fakhry 354
Malik Shah 281
Mamelucos de Egipto 86, 349, 364
Mandalas 353
mandillion 81
manuales para artesanos 186, 190, 195, 197, 206, 259
Maqrizi 227
maqsura 136, 284, 285, 288
Marco Polo 231
Mardin 280
mártires 218
Martirium 266-269, 273, 398
Maslama de Yamama 218, 219
Massignon, Louis 30, 31, 40, 42, 89, 104, 354, 355
Masud iii (sultán) 309
mauresque 64
mecenas Véase patronazgo
Medina 87, 98, 256, 263, 264, 270-273, 275, 279, 280, 285, 286
Medina Azahara 58, 190, 224, 226, 227, 289
Mediterráneo 134, 196, 202, 255, 344
Mehmediye (mezquita de) 187
Mehmet ii (sultán) 82, 292-297
merinidas 289, 365
Mesarites 352
Mesopotamia 28, 47, 93, 118, 216, 335, 336, 345, 356, 391
mestizo(s) 255, 391, 399, 402
método científico 32, 40, 389
México 129, 188
Midan-i-Shah (plaza del) 255
miel 212, 217, 231, 353
Miguel Ángel 35
mimbar 257, 278, 297, 304
minarete(s) 11, 17, 183, 184, 189, 199, 254, 278, 286, 293, 296, 297, 304, 308-311, 327, 328, 336, 399, 402
miniaturas de libros iluminados 118, 138, 161, 186, 205, 213, 237, 239, 245, 359, 362
Mir Ali 147
mirador 226
mihrab 183, 184, 272, 276-278, 284, 285, 287, 293, 297, 304, 320, 366, 368, 370, 402
Miraj (relato del) 144, 213, 214, 223, 237, 239, 265, 266, 271, 359, 313, 359-362, 365, 368, 396
mística 10, 32, 40, 41, 42, 70, 82, 83, 100, 108, 109, 112-117, 125, 138, 142, 144, 145, 163, 164, 166, 171, 175, 186, 196, 213, 214, 220-223, 265, 266, 358-360, 362, 389, 393, 394
Moawiya (califa) 264, 274, 359
mogol(es) 48, 88, 94, 115, 138, 178, 221, 231, 232, 234-237, 260, 297, 305, 307, 308, 310, 311, 397, 399
Mohamed b. Mahmud 190
Mohamed Ibn Qasim 90, 300, 301, 302
Mohamed Reza Pahlevi (shah) 180
Mohamed v (sultán) 179, 368
Moisés 76, 109
mónada 103, 106
moneda 87, 89
monoiconismo (concepto de) 236
monotelismo 79
monumento (concepto de) 254
Moriah (Monte) 264, 265
morisco 51, 59, 61, 62, 64, 128, 129
mudéjar(es) 47, 62, 64, 129, 289, 290, 294, 299, 364, 369, 370, 379, 391, 398, 401, 402
mudejarismo 63
muhandisan-i-mimari 187

Muller, Max 56, 216
Multán 301
Muqaddimah 33, 53, 87, 146, 148, 168, 174, 256
música 94, 106, 110, 193, 258
Mustansiriya (madraza de) 231

nabateo(s) 53, 54, 168
Nabucodonosor 220
Najaf 270
nasaridas 289, 350
naturaleza divina 79
naturalismo 72, 78, 88, 127, 136, 392
Nea (Basílica de la) 262, 272
neftrangi 110
neobizantino 296
neoclasicismo 130
neo-Hagia Sophia (estilo) 296
neoislámico 403
neomudéjar 64, 129
neoislámico 63
Nestorio 79
Nicéforo ii Phokas 285
Nicéforo Gregoras 291
Nimrud (rey) 180
nómada(s) 33, 53, 54, 56, 87, 112, 133, 135, 168, 394
normando(s) 229, 344, 352
norte de África 29, 38, 52, 171, 226, 280, 281, 287, 334, 368
Nueva Jerusalén 267
Nueva Roma 292
Nuevo Testamento 80, 218

ocasionalismo 354
Oliver Hurtado 52
Omar (califa) 168, 170, 262, 265, 271, 282
Omar Khayyam 193
omeya(s) 17, 29, 44, 47, 80, 87, 88, 132, 133, 146, 172, 188, 225, 226, 250, 255, 259-261, 263, 264, 268, 270, 271, 302, 318, 321, 348, 390, 397, 398
opus sectile 134
orientalista 38, 51, 52, 128, 129, 344
ornamentación 13, 37, 64, 84, 89, 96, 98, 129-132, 134, 137, 150, 151, 170, 192, 202, 203, 229, 254, 257-259, 266, 288, 307, 333, 336, 344, 351, 357, 364
Othman (califa) 186, 273
otomano(s) 35, 48, 52, 88, 93, 115, 120, 147, 153, 188, 189, 194, 195, 199, 234, 250, 255, 261, 290-300, 304, 322-324, 335, 342, 370, 391, 394, 398, 399, 402

pabellón(-es) 213, 222, 223, 229-231, 233, 235, 236, 269, 278, 279, 349, 396
pagano(s) 43, 78, 82, 87, 161, 172, 178, 180, 218, 253, 256, 274, 278, 301, 303
país de Edén 215, 216
Palacio Sagrado 278, 352
Palermo (Capilla Palatina de) 352, 353, 361, 375, 376
Palladio 34
Panteón (Roma) 291, 347
Pantokrator 83
papel cuadriculado 197
Paraíso 11, 27, 75, 109, 138, 140, 162, 166, 167, 171, 175, 184, 203, 209, 211, 212, 214-223, 225, 228-230, 233-239, 241, 242, 244, 246, 253, 255, 265, 270, 278, 279, 353, 360, 361, 364, 366, 368, 394, 396, 398
Paraíso, Claustro del 229
par y nudillo (techumbre de) 132, 400

paridaeza(s) 220-223, 226, 229, 232-235, 239, 239
Partal (Alhambra) 230
Partenón 203, 204
Partos 178
Patio de Banderas (Sevilla) 367
Patio de la Alberca (Alhambra) 230
Patio de los Leones (Alhambra) 64, 157, 229, 230, 238, 242, 366, 396, 397
patronazgo (real / dinástico). 28, 33, 34, 87, 114, 115, 133, 159, 177-180, 182, 183, 187, 190, 249, 252-254, 258, 259, 295, 341, 350, 394, 395, 401
Paulus Silentiarius 348
pechinas 290, 297, 332, 338, 347, 348, 356, 366, 369
pericoránico (texto) 223
Philagatos 352
pileta 225, 227
pintor(es) 79, 81, 89, 94, 139, 145, 189
pintura 9, 45, 46, 79, 81, 83, 90-93, 161, 164, 165, 181, 222, 277, 361, 362, 392, 394
Pitágoras 101, 102, 103
pitagorismo 103, 104, 108, 112
Plotino 98, 108
poeta(s) 33, 109, 172, 186, 230, 350, 351, 356, 363, 367
preartístico 96
preislámico(a)(s) 15, 33, 43, 46, 92, 125, 172, 178, 209, 214, 239, 252, 389
Prisse d'Avennes 52, 129
Procopio 99, 291, 348
Profeta(-s) 74, 78, 87, 88, 165, 174, 218, 252, 253, 256, 263, 271, 358
progresiones aritméticas 200
Prometeo 72, 75
proto-muqarnas 333, 334, 336
Ptolomeo 73, 216, 400
Puerta de Santa Catalina (Córdoba) 286
Purdon Clarke 196, 197, 198

Qala de los Bani Hamad (palacio) 334
Qarawiyin (mezquita de) 366
qármatas 301
Qavam al-din Shirazi 189
qayar 94, 427
qibla 170, 193, 272, 276, 280, 288, 297
Qoraysh 262, 284
Qosayr Amra (palacete de) 88
qubba(s) 64, 254, 273
—qubba Barudiyyin 334, 336
—Qubbat al-Miraj 266
—Qubbat Sulaybiya (mausoleo de) 269
Qutb al-Din Aibaq (sultán) 300, 302, 307, 308
Qutb Minar (minarete de) 11, 308-311, 327, 328

Rabat 39, 260, 308, 309
racismo 129
Raghib al-Isfahani 186
Raqqa (palacio de) 289, 334
raqs (geometría) 128, 140, 431
Rashid al-Din 205
rasmi (diseño) 128, 140, 431
Ravena 267, 277, 279, 292, 313, 315-317
Renacimiento 13, 34, 35, 50, 59, 60, 62, 128, 133, 189, 198, 278, 295, 332, 337, 395
representación (doctrina musulmana de) 84, 85, 87-90

Revelación 16, 31, 36, 41-43, 45, 46, 55, 74, 76, 101, 103, 143, 165, 174, 236, 256
Rey de la Tierra Santa (título de) 264
riyadh (jardín) 224, 431
Ridwan 360
ríos del Paraíso 212, 213, 216, 218, 219, 224, 231, 238, 278, 279, 358, 396
Risale-i-Mimariye (tratado de) 194
rito(s) 163, 166
riwaq (arquería) 277, 287, 303, 306
Roger el Grande (rey) 229
romano 9, 13, 29, 46, 47, 48, 53, 54, 69, 71-76, 78, 127, 128, 131, 133, 134, 140, 168, 172, 173, 214, 226, 227, 249, 254, 261, 262, 274, 275, 278, 288, 291, 297, 331, 332, 344, 345, 349, 390, 391

Saba (reina de) 216, 217, 264
Saadí 48, 231
Sábana santa 81
sacerdote(s) 72, 74, 93, 173, 218
safavida(s) 48, 94, 110, 115, 128, 178, 232-234, 380
Sala de Dos Hermanas (Alhambra) 203, 350, 366-368, 384
sala hipóstila 261, 276, 280, 286, 287, 307, 308, 326, 364
Salomón (rey) 74, 171, 172, 174, 216, 217, 231, 236, 256, 264, 284, 350
—Salomón (mar de bronce de) 217, 231
—Salomón (templo de) 10, 164, 165, 171-177, 191, 217, 224, 261, 265, 397
—salomónico(a)(s) 227, 228, 230, 275, 284, 347
Salón Rico (Medina Azahara) 226
Samarkanda 99, 110, 231, 232, 260, 340
Samarra 225-227, 236, 269, 286, 309, 335
san Agustín 103, 108, 165
san Bernardo 34, 103
san Efrén 217, 218
San Giovanni in Laterano (Iglesia de) 267
San Juan Bautista (Iglesia de) 173, 274, 275, 398
san Miguel 253
San Vitale (Iglesia de) 292, 313
Sanaa 280, 318
Santa Constanza (Iglesia de) 267
Santa Cruz 346
Santo Sepulcro 263, 266, 273, 398
Sarh (de Salomón) 172, 216, 217, 224, 230, 236, 240
sarraceno(s) 60, 61, 271, 344
sasanida(s) 134, 178, 220, 221, 229, 236, 261
Selim (sultán) 295
Selim ii (sultán) 188
Selimiye (mezquita de) 295, 298
selyúcida(s) 190, 365
semidioses 72
semita 57, 74, 82
Serlio 34
Severus Ibn Muqaffa 80
Sevilla 64, 225, 231, 232, 309, 364, 367, 369, 379
Shabistari 144
Shah Abbas 172, 232
Shah Jehan 178, 235
Shah Humayun 235, 246
Shah Tahmasp 186
shakhinah 173, 265
Shams al-Din Iltumish 307, 308
shamsa (diseño) 184, 431
Shapur ii 222
sharia 87

Shedad ben Ad 180
Shehzade (mezquita de) 296
shiismo 91, 107, 115, 149, 301, 354, 355, 356, 359
Shiraz 147, 148, 233
Suhrawardi 108, 142
Sicilia 221, 229, 344
significantes de belleza 141
Silvan 280
símbolo / simbolismo(s) 12, 25, 28, 35, 37, 41, 46, 70, 77, 81, 101, 108, 113, 114, 125, 127, 131, 137, 164, 175, 177, 181, 183, 184, 255, 265, 267-269, 273, 277, 286, 289, 291, 293, 345, 346, 348-351, 354, 357, 402
simetría(s) 98, 103, 106, 140, 141, 175, 257, 267, 307
Simurgh 220
sinagoga(s) 77, 78, 101, 144, 191, 275, 276, 361
Sinan 35, 188, 189, 293-296, 299, 323
Sindh 300
Sinimmar 187
sira (sirah) 41, 359
Siria 28, 29, 38, 52, 61, 226, 231, 250, 273, 274, 283, 286, 298, 300
Spengler, Oswald 269, 349
Sulaymán (el Magnífico) 296
Sulaymaniye (mezquita de) 323
Sultán Ahmed (mezquita de) 296, 298, 324
Sultanato de Delhi 302
sunismo 91, 115, 271, 354, 355, 359

Tabari 261
tabla divina 144
Tabriz 222
Taifa (reinos de) 108, 289
taifas 428
Taj Mahal 182, 203, 235, 270, 308, 386, 370
Taj-i-abad (jardín de) 233
talismán(ico) 92, 93, 119
Tamerlán Véase Timur
tapiz 89, 129, 132, 133, 135
Taq-i-Taqdas (templo de) 346
Taq- i-Sulayman 222, 339
taracea(dos) 132, 238
tawhid Véase unicidad divina
templo(s) 10, 25, 35, 76-78, 85, 164-166, 170, 171, 173, 174, 176, 191, 203, 205, 217, 224, 249, 252, 255, 261, 262, 264-266, 270-272, 274-278, 280, 285, 295, 301, 303-307, 310, 326, 347, 392, 395, 397, 399
teofanía 72, 87, 175
teólogo(s) 74, 82, 84-86, 88-92, 95, 105, 112, 113, 115, 170, 177, 178, 180, 236, 258, 259, 300, 354, 359, 392, 393
Teophanes de Cerami 352
Thamud (pueblo de) 167
Thierry de Chartres 103
Tibet 309
Tiglathpilaser 215
Tigris 215, 216
Tulunidas 17, 236
Timur (Tamerlán) 234, 251
timurida(s) 199, 231 232
Tinmal (mezquita de) 336
tiraz 136
Tlemcen (mezquita de) 336
Toledo 223, 225, 334, 364
Top Kapi 120, 205, 206, 341, 342, 343, 357, 374
torre(s) 167, 227, 278, 283, 286, 308-310, 366
transepto 165, 348
Trinidad 76, 79, 103, 253, 268, 283, 348

trompas 332-338, 399
trono 64, 78, 169, 172-175, 212, 213, 226, 293, 310, 345, 346, 349, 364, 366
Tumar (rollos) 142, 197, 206

Ukhaidir (palacio de) 334
Uljaitu (mausoleo de) 270
unesco 36
unicidad divina (tawhid) 30, 41, 82, 86, 100, 137
Ustad Shirin Muradov 342

Vastu-Sutra (tratado de) 303
Verbo 81, 143, 144
Verónica 81
victoria (imagen de) 251, 252-254, 397, 399
Victoria and Albert Museum 197, 245, 341
Viejo de la Montaña 231
Villard de Honnecourt 116, 198
Virgen 82, 165, 293
Vitrubio 99, 106, 185

Wabkent (minarete de) 309
waqf 193, 259
Witelo 100

Xenofonte 219

yahiliya 43
Yahvé 77, 173, 215, 216, 264
Yazdi, Munajjim 198, 199, 233
Yazid ii (califa) 80, 82
Yemen 135, 280, 318
Yihad 258, 301
yinn(es) 135, 284
Yusuf i (sultán) 368

Zafar Nama (libro del) 232
zayina (adornar) 105, 132, 170
Zend Avesta 219, 220, 226
Zeus 347
Ziyad 261, 262, 303
Zobeida (tumba de) 366
zodiaco 224
Zohar (libro del) 144, 358
zonas fronterizas (marcas) 47, 255, 391
zoomorfo(-ico) 77, 87

Arte Islámico, evocación del paraíso
Doctrina, lenguaje y temas iconográficos
se terminó de imprimir en el mes de marzo de 2008
en los talleres de Tipográfica, S.A. de C.V.
Imagen 26, col. Lomas de San Ángel Inn 01790 México, D.F.
Tipografía y formación: SM, Servicios Gráficos
Portada: Pedro Ramírez Alfaro
Cuidó la edición la Dirección de Publicaciones de
El Colegio de México